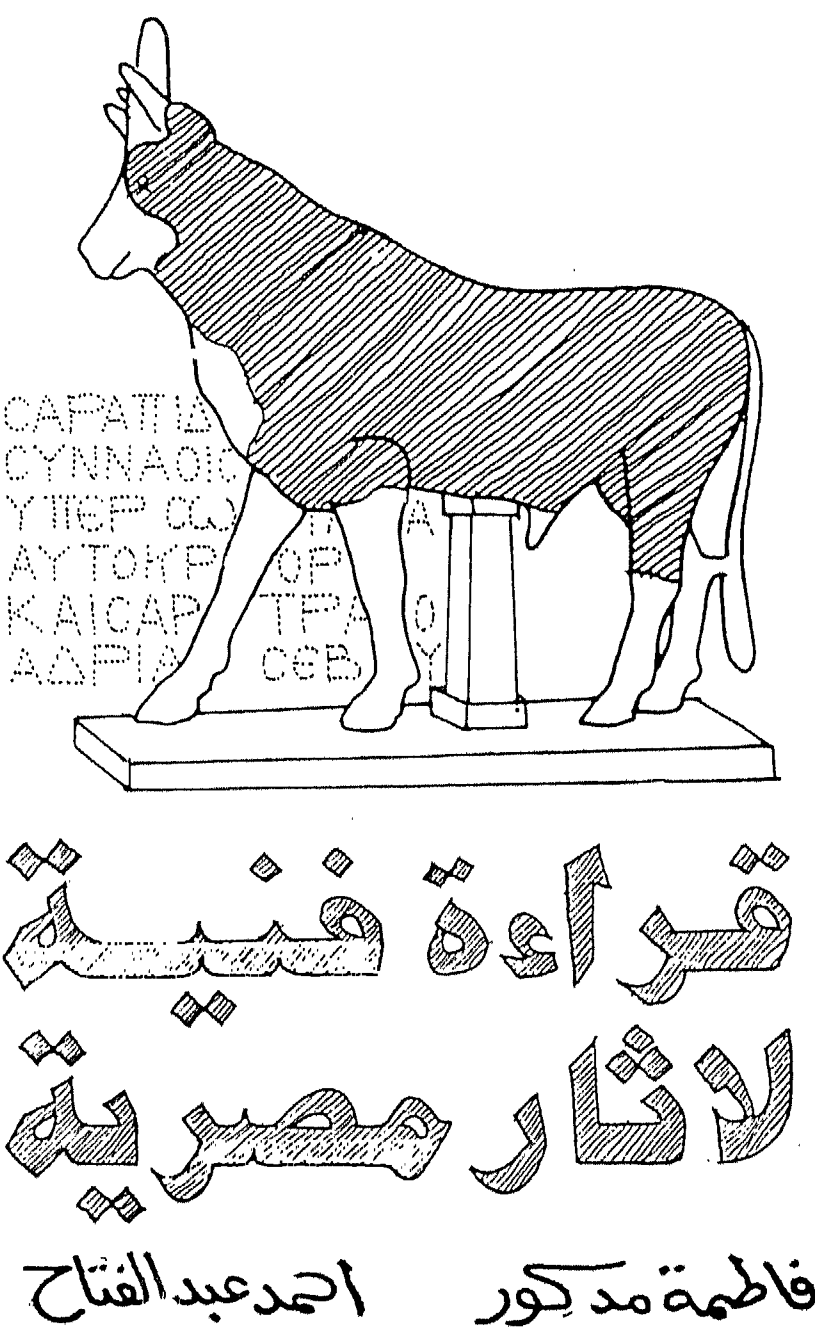
كتالوج ٧٧

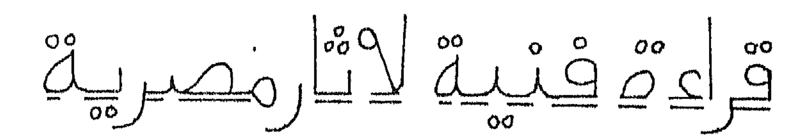


قراءة فنية لآثار مصرية

فاطمة مذكور   احمد عبد الفتاح



كتالوج ٧٧ - الكتاب الخامس

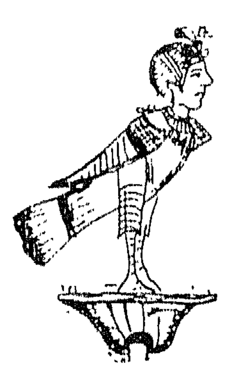


قراءة فنية لآثار مصرية

تأليف

فاطمه مدكور

أحمد عبد الفتاح



مراجعة

أ.د داود عبده داود
رئيس قسم الآثار - بآداب الاسكندرية

الفنان أ.د أحمد عبد الوهاب
رئيس قسم النحت بالفنون الجميلة بالاسكندرية



الاهــــداء

الى الدكتور أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار الذى أدار بقوة الدولاب البشرى والادارى لهيئة الآثار المصرية وأزاح تراب النسيان واهمال السنين من على وجه مصر القديم .

تقديرا واعترافا بالعطاء العظيم لمصر ..

وفكر الانسان من أحد رجالها الأبطال .

أبناء الهيئة

فاطمة مدكور

أحمد عبد الفتاح



بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة

عملنا سويا بالمتحف اليونانى الرومانى - فاطمه مدكور أرمم الآثار - القطع الفنية القيمة والنادرة - أحمد عبدالفتاح أقوم بأعمال التنقيب مع البعثة البولندية بمنطقة كوم الدكة بين أطلال الحمامات الرومانية القديمة والجدران - وقد أتاحت طبيعة العمل الذى ينفرد بالخاصية الثقافية التى تتصل بالجذور القومية والفنية لبلادنا مصر ، فرصة حوار بين الحين والآخر ، لكنه حوار ليس من قبيل تلك الثرثرة واللغو الغير مجدى - لم تكن تلك ثرثرة عن ما ينفع النفس ويخص الذات ، بل كان حوار فيما ينفع الناس .. كل الناس .. كل أولئك اللاهون عن التأمل فى عمق الأثر والى المتطلعون الى مصر بشغف . لقد كانت تلك الزخائر الفنية الأثرية المعروضة فى قاعات المتحف الفسيحة وظلال جدرانه المهيبة موضوعا لتلك الأحاديث والأفكار والجدل عن الحقيقة الموضوعية المتعلقة بالمعرفة بالأثر مع التأمل والفحص والتحليل الفنى بجانب الحقيقة الموضوعية المتعلقة بالابداع الفنى فى صياغة الأثر . واذا كانت المقدرة على التأريخ والتقييم لذلك الأثر فى مقدور رجل الآثار فان فهمه واستيعاب خطوطه المادية المجسدة الواضحة والنفاذ الى أسراره الباطنة وعمق الابداع هو فى مقدور زميله الفنان المعاصر فقط ولا يقوى عليه سواه . فان للفنان على مر العصور لغة ومفردات متصلة ومهما استغلقت على أى من رجال التخصص والمعرفة فانها بمدلولاتها الظاهرية على الأقل ومدى الابداع الكامن بها لا يخفى على أجيال الفنانين ، وخاصة المصريون منهم والمتميزون بالجوهر الثمين والمنصهر باطنهم بالجذور الصلبة لأجدادهم المصريون القدماء مؤسسى فجر الحضارة والارتقاء الانسانى المبدع ومهما باعدت بينهم القرون بدءا من ذلك الفنان القديم الذى صاغ أوليات ودقائق التعبير الفنى الى عصرنا هذا .

لم تكن عبثا تلك الكلمات التى تبودلت فى أوقات النهار فى حقل التنقيب والترميم ، وبين تلك الموجودات الأثرية الرائعة من تماثيل لأبى الهول وحورس الصقر وسرابيس وعرائس التناجرا .

والكتاب بذور لمحاولة تأمل أن يقدر أن نستمر في تكوينها وصياغتها حتى تسد الثغرة القائمة منذ زمن ما بين تخصص الأثرى والفنان - وأن تحدث اللقاء بينهما . ولو لم نعمل في المتحف سويا لم قدر لنا أن نبدأ هذه المحاولة قط والتي كان الدافع اليها شعورا عميقا لا يقاوم تجاه الفن والآثار وبصفة الأثر أنه مرجع حضارى فني وعلمى للفنان المعاصر والدارس المتخصص على السواء . . فالأثر له القدرة في جذب خيط الحوار العميق والجاد حوله ومن أى مدخل حيث تؤدى الجزئية الى الشمولية وحيث ترمى الشمولية أيضا الى الجزئية الدقيقة في اتصال رائع .

وحيث تحار العين العادية في فهم الأثر وحل طلاسمه الثقافية والجمالية .

فالأثر القديم يصل الينا مضافا الى حالته المعاصرة الراهنة بعد التقاطه وانتشاله - والغريب أن كل قطعة أثرية تصل الينا بطاقاتها الابداعية والمدخرة بداخلها ، بالرغم من عوادى الدهر وتحطيم القرون وعبث البشر ، وحيث يعجز الانسان المتخصص والعادى عن فهم كافة المدركات الفكرية والثقافية للعصور القديمة .

ومن الطريف أن هذا الكتاب يمكن أن يجعل القارئ يحاول الوقوف أمام الأثر مباشرة في مكان عرضه بالمتحف أو في مكانه الأصلي - ومتابعة التحليل الأثرى والفني مع الرؤية والتأمل المباشر له في حوار حي ومتجدد مما يساهم في صحوة الوجدان المصرى بالقيم الرفيعة الثمينة والمدخرة داخل نفسه وكيانه لينطلق بها نحو رحابة المستقبل والمجد الحضارى المتصل بالماضي والمتطور الى العزة والعظمة الدائمة .

ولا ننسى زميلنا الفنان الراحل والزميل بالهيئة - زميل الجيل وزميل الطموح الجاد والآمال والتفاؤل الرائع ببلدنا الحبيبة مصر الأخ / رأفت عبد الله - مراقب الترميم بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية على ما كان يعقده من أمل لجهدنا ولظهور هذا الكتاب الذى هو ثمرة

للحوار القيم الجاد لاثنين من جيله ، يشرأب وجدانهم المصرى الى الفهم والتأمل للقيم العظيمة الراقية التى أوجدها أجدادنا المصريون العمالقة على أرض مصر .

وأخيرا نتوجه بالامتنان والشكر للفنان عصمت داوستاشى لتعاونه المخلص معنا فى اعداد واخراج هذا الكتاب.

أحمد عبد الفتاح	فاطمه مدكور
محرر المادة الأثرية	محررة التحليل الفنى والرسوم







الكاتب المصرى



الكاتب المصرى

خسن رع

ابن الملك منكاورع تمثال على هيئة الكاتب المصرى ، وقد كان الأمراء المصريون فى عصر الدولة القديمة أول من مثلوا على هذه الهيئة وقد كانت وظيفة الكاتب فى الدولة القديمة من الوظائف الهامة الرفيعة ومن دلائل الرقى الفكرى الثقافى لشاغل تلك الوظيفة ، وقد كان الاعتقاد قديما بأن ملك مصر ذاته سوف يصبح فى العالم الآخر كاتبا للإله " رع " يقوم بفض خطاباته وختمها كما أنه كانت هناك علاقة هامة بين مهن الكتابة فقد كان الكثير من الكهنة يقومون بوظائف الكتابة فى المعبد ولصالح الدولة وبيده وأن الكهنة كانو يختارون من بين الكتبة . والتمثال من قطع النحت التى ترجع لفن آخريات الأسرة الرابعة وهو ناطق بروح العصر وتقاليده فى الجلسة للشخص الممثل ونظراته المتجهة الى اللانهائية وقرطاس البردى المنشور فوق الركبة وحالة الجزع والابتهال الغارق بهما التمثال الذى ولابد أنه قطعة من قطع الفن الجنائزى وأحد جزور الفن المصرى القديم الذى أخرج منذ قليل تماثيل زوسر من الحجر الجيرى وخفرع من حجر الديوريت ، وكانت بمتحف القاهرة يلى بقليل الكاتب متحف اللوفر وروائع الحضارة المصرية فى سلسلة من البهاء لم تنقطع طوال عصور التاريخ المصرى القديم ــ

أ . ع

● الأسرة الرابعة ــ الدولة القديمة .

متحف بوسطن (الولايات المتحدة الامريكية)



التحليل الفني :

تمثال الكاتب المصرى بمتحف الفنون الجميلة ببوستون

الأسرة الرابعة ٢٨٥٥ ق . م .

خونسرع

عمل فنى " فن النحت " هو تمثال لكاتب مصرى - صورة جمالية تشكيلية مستخلصة من الطبيعة المطلقة .

• نرى التمثال على حالته بمناطق التشويه عند اليد اليمنى والقدم اليسرى داخلين فى نطاق الرؤية الفنية فأصبحا جزءً لا يتجزأ من التمثال وان الظلال والضوء الواقع عليهما أصبح داخلا فى انسيابية مع القوانين العامة للتمثال للظل والنور - ولا نشعر بأى نشاز من وجود مثل هذا التشويه فقد تعودنا رؤية الفن القديم بتشويهاته وكسوره فى رضا وعدم ازعاج فيعتبر الأثر على حالته متضمنا التشويه فيه صورة كاملة متكاملة - وخاصة أنه أثر من الفن المصرى متضمنا معه التاريخ الطويل ومن خلال ذلك التشويه يذكرنا الأثر بوطأة الأحداث وقسوتها عليه . وبعيدا عن ذلك - فهناك إنسجام وشعور بالا فتنان نحو الأثر - ونتأمل ذلك فنجد أنه : يأخذ التمثال حركة ثابتة - ستاتيك تعكس فينا شعورا أو رد فعل للشعور - حركى أى ديناميكى .

• اذن فالتمثال غير متجمد بذلك الثبات - فهو يخضع لنظرية فنية تؤدى من تأثير شكل الثبات المقنن الوضع الى الحركة الداخلية تنبثق من داخله الى داخلنا.

• نرى التشريح فى الجسم الجالس للتمثال آخذا منطقا رياضيا بعض الشىء، تنبسط المساحات لعضلات الجسم ويعكس ذلك الاضاءة والظلال فى تناغم هادىء - بنعومة انسيابية تنتقل على ملامسه وسطحاته .

• فان تلك الدراسة التشريحية العميقة خلف سطحات التمثال الهادئة هى استخلاص الاتساق والجمال من الطبيعة الجامعة " للجمال والنشاز معا "، وتم ذلك بنظرة خاصة للفنان مسوقا فى عصره بسمات خاصة خاضعة لقوانين جمالية

ناضجة مدعمة بقوانين روحية عميقة رزينة بجلسة رياضية موظفة لشكل محدد ، بها ايحاء الى الجدية الشديدة فى احترام ووقار شبيهه بجلسة الرياضة الجسدية الروحية فى طقوس اليوجا وحيث تكون أجهزة الجسم فى اتزان* بحضور قوى وتعمل بأعلى قدرة صحية ونفسية لها.

• وبما أنها جلسة رياضية تستمر لزمن طويل جدا " تجسمت فى جلسة التمثال أمامنا " يصل الانسان من خلالها الى مشاعر روحية لا نهائية الحدود فى اللا شعور والوعى تشبه العبادة (وقد تجسم ذلك الثبات الطويل بالمضامين الشكلية والروحية لفن طقوس اليوجا فى كل التماثيل المصرية) .

• فان التمثال فى فن النحت هو ثبات الحركة عند وضع خاص ومحدد يضمن قانون الجلسة الدائمة المريحة (التى توحى بالاستقرار) للجسم البشرى وقد نجح المصريون بذلك التحديد للحركة فى التمثال المصرى عامة هو احتواء عميق لتلك الطقوس التأملية التى تميز الحضارات الشرقية - وبذلك التوضيح فطقوس اليوجا ليست خاصة بالشرق "الصين والهند" .

• وانما استهله الفكر المصرى فى أقوى صوره وفى أجمل بهاء للمشاعر الروحية - بتغلغل هائل العمق فى الحضور الانسانى وعلاقته بالنظرة الكونية اللانهائية .

• فتشكل التمثال فى الفن المصرى بذلك الوضع كوسيلة الى الجلسة المثالية الحكيمة فى وضع به ايحاء لطقوس دينية يثبت طيها التشكيل فيصبح الوضع على ذلك دائم بهيى* لصاحبه عبادة متجددة حتى يوم البعث وتتعرف طيها الروح وهى فى ذلك الوضع أمام الاله - والملك صورة الاله وأمام العقيدة بشكل كونى أبدى فى سعادة مستمرة ، مستمرة ، مستمرة كاشعاع ثابت المصدر ومتصل السريان .

• وبناء على ذلك ننظر الى ملامح الوجه - طبيعة واقعية مثالية بوعى كامل للتشريح والدراسة تعطى احساس بالحياة والرغد - نظرة للامام ثابتة تشيع فيها ابتسامة خافتة - فيعبر الوجه عن راحة ابدية (سعادة دائمة وتخترق نظرة العينين من خلال ذلك الى ما بعد الواقع — تخترق غلالات و مجالات السكون العميقة .

.. .. .. فان نظرة الوجه التى للامام - بذلك المنطق تسيطر طى مشاعرنا كلية وكأننا أُستقطبنا الى العالم الخاص بالتمثال أو الذى يرمى اليه الفكر خلف التمثال

* التعليق صـ ١٦

فتستغرق نفوسنا في رحلة كونية المراد الدخول الى منتهاها فكأننا مشدودين – نفقد احساسنا بواقعنا ونعيش في واقع آخر – لا نهائي المعاني الانسانية والحدود المادية – فينقلنا ذلك من عالمنا الى عالمه فنظرة العينين بالوجه الذى صنع بدراية واقعية في التشريح بذلك التصرف الفني الجمالي في علاقات عناصر الوجه في نعومة وانسجام .

• فهذه النظرة امتداد للجلسة الرياضية الفنية المكتملة جوانب الاتزان في الحركة البشرية وترتفع بالرؤية المارة على وضع التمثال ككل ويتركز النظر على الوجه الى نظرة العينين – وكأن السحر والقوة والجمال الروحي مستمر في اشعاعه لا يتوقف من العينين وهي كمركز نهائي يستقر نظرنا عليها انسيابا من الرؤية الشاملة للتمثال ابتداء من أطراف الاقدم حتى السيقان فالجزع والأذرع ثم الصدر ثم الى الرأس والوجه وأخيرا العينين .

• وبذلك نتحقق من أن الأوضاع التأملية لليوجا – فن رياضي روحاني عرفه المصريون كطقوس عبادة – وجعل أوضاعه التأملية في تماثيلهم لاظهار شكل الانسان في وضع العبادة الدائمة – تحقق ذلك الاستمرار الذى لا يتوقف أى عبادة لا تتوقف – أى عبادة أبدية كونية لا نهائية امتثل لها الجوهر الانساني المصرى .

• فان تلك الرياضة الروحية استوعبها المصريون قديما وتطورت لديهم فسيطرت على وسائل التعبير الحضارية لديهم وهي فنونهم بشكل عام – وتخضع في جوهرها جميع حواس الانسان والسيطرة عليها ووضعها تحت قانون نفسي مثالي – يعلو دائما بالذات الى الرفعة والكمال والطهارة . في حركات مختلفة مستقرة الوضع تأخذ شكل الثبات – الى عالم يفوق ألف مرة ومرة العالم الخاص بنا كبشر عاديون – ولم يأت ذلك العالم من فراغ وانما له خلفية ثقافية وفكر ورقي وكمال في الدنيا وفي النظرة الى الحياة الأخرى وان العقيدة أدت بنا الى مقارنة أدت بالتالي الى اكتشاف الحكمة من موقع مصر في الديانات السماوية الثلاثة ومنزلتها عند الله – (رغم أنها عقيدة وثنية) فكانت صاحبة عقيدة متأملة تؤمن بالآخرة والحساب والعقاب والجنة والنار .

ففي القرآن الكريم مصر مكرمة - ذكر اسمها كثيرا في سور القرآن لأن شعب مصر حتى في عصوره الوثنية آمن بالحياة الأخرى التي يؤمن بها المدينون بالديانات السماوية الثلاثة وما ترمي اليه هذه الديانات من أن الخير والشر والنظم الاجتماعية السليمة في الحياة الدنيا والحساب والعقاب في الآخرة - البعث أي الحياة الاخرى التي كرس المصريون عملهم في دنياهم لها وعملوا لها كأنهم يعيشون أبدا وان كل ديانة سماوية ارتبطت بشكل ما بمصر - فموسى عليه السلام تربى وترعرع في مصر واستقبل النبوة والوحي في أرض مصر .

- وكذلك "عيسى عليه السلام" فقد احتمى في مصر في طفولته .

واللغة العربية التي هي لغة القرآن هي اشتقاق للغة التي علمتها السيدة هاجر المصرية لابنها اسماعيل عليه السلام ثم منه لقومه حتى أن أنزل القرآن بها ببلاغة واعجاز .

نستطيع أن نشير الى وضع التمثال المصرى - لماذا ؟

- بايجاز - على ضوء ما سبق - هو تجسيم صورة كاملة لنضوج العلاقة النفسية والروحية والفكرية استغرقت تاريخ طويل جدا جدا في خلال العصور المجهولة الى ما قبل عصر الأسرات الأول وبعد علاقات جدلية داخلية صامتة للتأمل العميق بين الانسان المصرى والطبيعة التي حوله أدت في النهاية الى هذه الاوضاع العظيمة للتمثال المصرى القديم والتي في أثناء متغيراء النضوج قد امتصت أرقى أوضاع السمو للجسم البشرى مرموقا مهيمنا نحو الرقي والارتقاء الروحي ليعلو مستزيدا وصول دائم ومكثف لارتقاء النفس البشرية من ارتباطاتها المادية الدنيا .

- واستخلاص النور الالهي الذى توصل المصريون الى رصده في الوجود وفي الطبيعة وفي جميع المخلوقات حولهم وفي أنفسهم كبشر بشكل خاص جدا من تلك المادة الفانية (الجسم البشرى) للتسامي به ولتحرر الروح منطلقة الى الشمولية والرحابة الكونية حيث يسود نور الاله الأعظم .

● وأن الروح التي هي من نور الاله الأبدى الذى ستحل يوم البعث ستتعرف على الشخص من خلال التمثال له - هي بحضورها كبعث للحياة وبارتباطهما بنور الاله - فذلك الحدث - هو حدث مقدس - يستقبلها التمثال الكائن أو المومياء بتلك الأوضاع المثالية التي فوق آخر مراحل التحنيط وكأن الشخص في لقاء جليل في حضوريمابعد الواقع الدنيوى .

● فاستقبال الروح - حدث مقدس ولذلك خضع الفن المصرى - تماثيله - ورسوماته ونقوشه لهذا الثبات الدائم بالاوضاع المثالية الجميلة والقوية .

● وأن اهتمام الفنان بعدم ايجاد فتحات في جسم التمثال بين السيقان أو بين الأذرع ليس فقط للحفاظ على تماسك التمثال لمقاومة الزمن والكوارث وانما ليبتعدوا عن تلك الفتحات الصغيرة التي تشبه الثقوب أو التي تثقب كتلة التمثال المصنوع من الحجر الصلب القوى .

● وانما لهدف روحاني خاص بالذاتية الشخصية المتفردة بتأملات الوجدان وهالات النور الالهي المتصاعدة من مراكزها السبعة الدنيا داخل الجسم الانساني من أدناها الى أعلاها وهي التي تبدأ من :

(١) الحبل السرى في البطن .
(٢) الصدر عند طرف عظم القص.
(٣) العنق من الامام .
(٤) الذقن (٥) قمة الأنف (٦) الجبهة (٧) أعلى مستوى الرأس

وكلها نقاط كمراكز للارتقاء تدريجيا داخل النفس البشرية في هذه الاماكن كنقاط تقع في المنتصف دائما من أماكنها .

● ومستوى الرأس حيث يكون الاتحاد النوراني الأبدى ويرتد ليشع من العينين وان تلك النظرة لعيني التمثال المصرى هي انعكاس لهذه المرحلة العظمى النورانية لذلك الوضع التأملي المتأدب الى أقصى حدود الطاعة والامتثال .

• وهذا الانغلاق للذاتية في وضع طقوس التأمل هذا جعل الاحساس بالجسم الانساني وحدة متماسكة ملتحمة الأطراف - ملتحمة الشعور وقد وصل ذلك لمنتهاه في الأسلوب الخاص في تشكيل هيئة الاله "أوزوريس" اله العالم الآخر ورئيس محكمة الثواب والعقاب للمتوفي ومحقق العدل في الحياة الأخرى.

وكأن الأطراف تشدها جاذبية شديدة نابعة من مكان ما داخل الجسم كمركز جوهري للاشعاع الذاتي النوراني في كيان الانسان .

• وأن الدعامة من الخلف هي تدعيم لذلك الوضع للتمثال سواء التمثال الجالس أو التمثال الواقف - والدعامة دائما ما يكون عليها كتابات ونصوص خاصة بصاحبها - ووجودها من الخلف دائما يوجه الانسان الى النظر اليه من الامام وليس من الخلف.

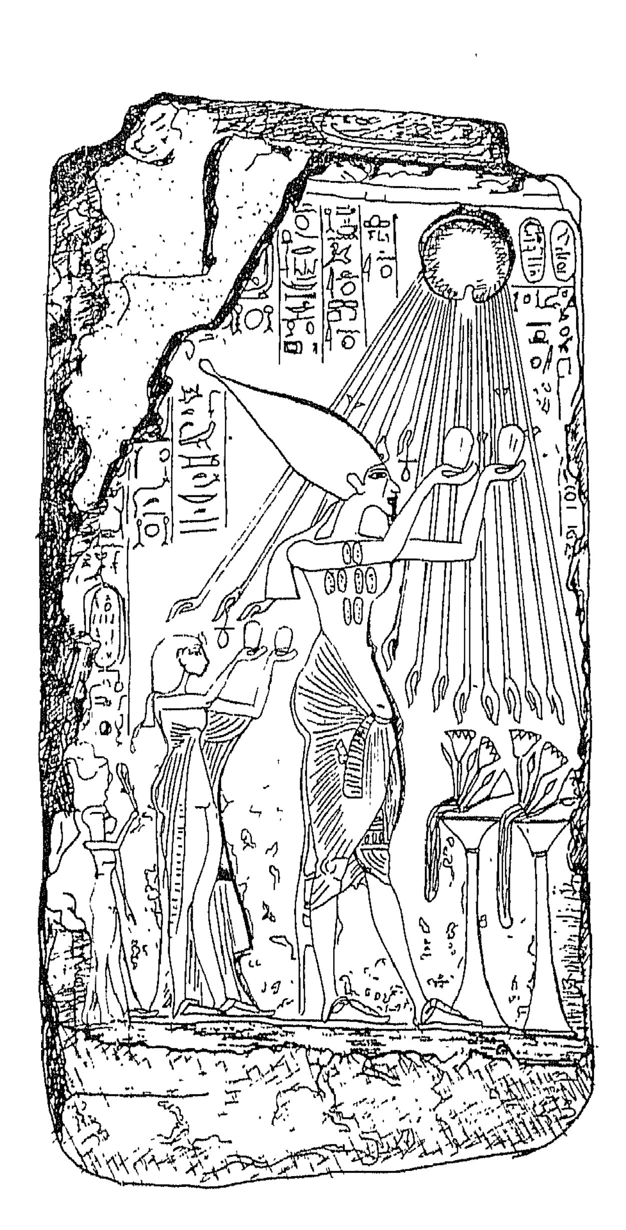
• وهي قوة ساندة من الخلف حتى لا يتهشم قبل أو أثناء تلقي الاتصال بالروح من شدة الصعق الالهي عند تعرف الروح للجسد الماثل في التمثال واحلالها داخله ليبعث من جديد .

• اننا نقف أمام التماثيل المصرية مشدودين مبهورين تحت سيطرة قوة روحية وكلما نظرنا للمينين انسلخنا من واقعنا الى عالم آخر مريح للنفس ومجهول للاحساس - هذا هو السر خلف التمثال المصري المتأمل الى اللانهاية وهذا هو الفن المصري المبدع والذي أراد المصريون من خلفه الوصول الى وحدة متكاملة ذائبة في الوجود الكوني النوراني الالهي . لمحة صغيرة صغيرة جهدت أن ألمحها وأسجلها .

ف . م

°°

* من المعروف صحيا أن في جلسة الشخص الجالس على الارض حيث تكون ساقاه المتداخلة في في مستوى المقعدة فتصبح الدورة الدموية أقوى حالتها لانها تقتصر على مستوى مسافة الجزء الى الرأس فيمتثل الشخص متنبها في قوة ومركزا بفكره العقلي في أعلى درجة .



اخناتون



أسرة اخناتون تتعبد

قطعة من الحجر الجيرى الصلب المتبلور يبدو أنها كانت جزءاً من سور أو درابزين بالقاعة الفسيحة للقصر الكبير الذى اكتشفه بيترى Petrie بالعمارنة بالمنيا عام ١٨٩١ وتعد تلك القطعة المعمارية شديدة الندرة من الوجهتين الفنية والمعمارية ففضلا عن أنها قطعة من قصر اخناتون وهو أمر بالغ الاهمية من الوجهة الاثرية فهى تتميز بأن نقوشها تصور أبرز معالم وسمات الثورة الفنية التى اجتاحت العصر وحمل لواءها اخناتون فى أكثر حالاتها ثباتا وكمالا من ناحية أسلوب التصوير وعناصر الفن الجديد لهذا العصر،والمنظر المنقوش على هذه القطعة الحجرية يصور اخناتون وزوجه نفرتيتى يقدمان القرابات لآتون والذى تهبط أشعته من أعلى منتهية بأيادى بشرية وتمد اثنتين من هذه الايادى نفس الحياة لأنفيهما فى الوقت الذى تقف كبرى بناتهما الاميرة تهز آلة السيستروم.

ويبدو الملك مصورا هنا بوجه ذو خطوط بارزة مميزة فالجبهة مسحوبة للخلف والفك مدلى لاسفل والشفاه غليظة والعنق مقوس والنهود والأرداف بارزة وهى سمات عامة ميزت تقاليد فن العمارنة فى تصوير اخناتون بصفة خاصة وتم تطبيقها بالنسبة لآل بيته وكبراء وباقى أفراد العصر .

وتوحى لنا هيئة الملك وأسرته فى حالة الوجد الصوفى المصورة على الحجر الجيرى هنا بأنه انما كان يرتل أنشودة الشمس التى تعد بمثابة مختصر لافكار وآراء اخناتون فى كشفه الوجدانى الجليل عن ذات الاله الواحد القهار التى تستعصى على العصور وقد جاء اخناتون بهذه الطفرة الاخلاقية بصورة لا تزال محيرة.

ومن ترانيم اخناتون للاله الواحد القهار :

" أنت الذى تجعل أحشاء المرأة تثمر وتضع النطفة فى الرجل .. أنت الذى تطعم الابن فى بطن أمه وتهدئه حتى لا يبكى ، كمرضع فى بطن الأم ".

- القطعة رقم ٤٨٧ بالقاعة (٣) متحف القاهرة.

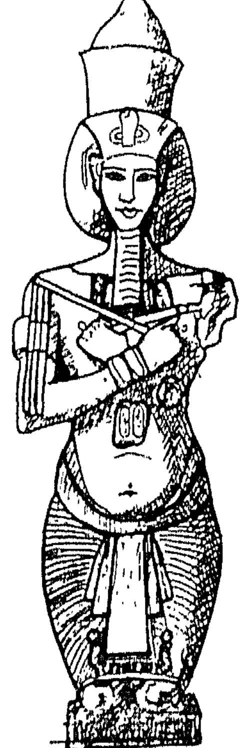
" أنت الذى تعطى الروح لمن تخلقه حتى تحييه . عندما يخرج من بطن أمه فى يوم ولادته تفتح فمه للكلام وتقوم بما يلزمه ".

" الفرخ يزقزق وهو مازال فى البيضة . . فيها تعطيه روحا حتى يبقى على قيد الحياة وعندما تعطيه القوة ليكسرها يخرج ويعدو على رجليه بمجرد خروجه ".

" كم عديدة هى أعمالك أيها الاله الوحيد الذى لا يوجد آخر الى جواره . . . ".

ولا تزال بقايا عصر اخناتون من أحجار منقوشة وقطع فنية عالية المستوى تشع ببريق عجيب لأعجب ثورة عقائدية وفكرية وفنية أتى بها حاكم فى مصر وأخرج الى حيز الوجود معا فى آن واحد وبصورة مفاجئة باهرة تم بها فرض أفكاره الرائعة فى الدين والفن على نحو رفيع يعد نمطا فريدا لم يتكرر بعد فى التاريخ البشرى .





التحليل الفني :

تبدو قطعة حجرية عليها آثار تقلبات الزمن القديم . تحمل مشهدا يكاد يكون كاملا . . وهو لا ختاتون وزوجته وابنته وهم يقدمون الا كواب المقدسة ويملأونها بأكسير الحياة التي تهبها القوى الالهية من خلف قرص الشمس والعطاء من خلال تلك الأشعة الساقطة من قرص الشمس على هيئة خطوط مستقيمة هابطة في اتساع ، وانتشار و تغمر الملك وزوجته وابنته وكذلك الزهور التي في المقدمة فوق منضدتين صغيرتين أمام الملك . . وبنهايات هذه الا شعة المستقيمة الا يدى المانحة للحياة والقوة والا نتعاش والحب والرخاء .

هذه الا يدى تحمل رمز - وهو أن الا يدى تصل لأيدى الا نسان الذى يعيش على الأرض في امتنان وعزة وكرامة - وان هبة الحياة على الأرض وللا نسان ليست هبة ملقاة بدون حساب أو بدون نظام .

والأشعة هبة لكل ما يعوزه الأحتياج اليها . . فهى أيدى عاطية مقننة مؤكدة العطاء . وتظهر بشاشة الكرم الواعى المنظم .

وقد رسم منظر الملك بين الأشعة الساقطة عليه من قرص الشمس أكبر حجما من زوجته الملكة وابنته الا ميرة - ونراه تتقدم ذراعاه الممتدة بالا كواب لأعلى على هيئة شبه قائمتين حيث تستمر من خلفهما الا شعة بالا يدى المانحة لقوة الحياة تغمر الزهور فوق المائدتين الصغيرتين أمام الملك . - فتصبح أشعة طويلة - بينما تقصر بعض خطوط الا شعة وبالا خص الشعاع الساقط فوق وجه الملك حيث تمسك اليد في نهاية الشعاع بمفتاح الحياة أمام عين الملك وفوق حافة أنف الملك المتدرجة تنازليا للداخل حيث أسفلها خطوط الشفتين ثم الذقن لوجه الملك أى (الملك يرى النور الممنوح من الاله ويتنفس من الحياة الممنوحة من ارادة الاله ويتحدث بالوحى الهابط بارادة الاله) - أى وجهه يطل مكلل بالضياء - والنور الممنوح من فوق رأس الملك حتى يصل الى أن تغمر ثلاثة أشعة طلعة بهاء الملكة من

خلف الملك التى يصل طولها الى حذى منتصف جزع الملك الواقف أمامها.
وأيضا الشعاع الاوسط فوق وجه الملكة يتدلى من الكف فى نهايته مفتاح
الحياة - وحركة الملكة تشبه حركة الملك بذراعاها المتقدمتان فى شكل
زاويتين قائمتين وممسكة بيداها الاكواب المقدسة تملئها بنور الحياة
وخلف الملكة تقف ابنتهما الصغيرة تمد ذراع ، والذراع الاخرى أمام جسمها
متدلية لأسفل ولا يصل لها شعاع الشمس وانما هى تقف فى اطار امتداد
آخر شعاع عند رأس الملكة وامتداده يصل لاحتوائها تماما وهى ممسكة بريشة
الحق والعدالة.

•• ان هذا الوضع للملك والملكة ليس من يقدما شىء الى الاله - خاصة
وأن الصورة الرمزية الدالة الى وجود الاله هو ظاهرة كونية وهى قرص
الشمس - أى صورة سماوية من الظواهر الطبيعية فى الكون - وقرص الشمس
هو ظاهرة يومية دائمة الظهور وهو يمنح من أعلى فى السماء سواء فى
الأفق وفى منتصف السماء ونظرا لان الاله اخناتون ليس آخذا صورة آدمية
فليس من تداعى الشواهد أن يقدم له ما يقدمه الادميون للادميين من طعام
وذبائح وفواكه تؤكل .. مثل ما يقدم للاله آمون أو الالهة الاخرى الممثلة
فى شكل آدمى .. حيث تعكس توقعا من أنها تأكل وتشرب.

• بل الطبيعى وان الاله هو عالى بالسماء يمنح ولا يأخذ ، يمنح
ما لا يستطيع منحه البشر ولا يأخذ مالا يعتاد على أخذه البشر بما
يتناسب وأحجامهم المادية ووضعيتهم فوق الأرض - فان علاقته بالبشر
(الاله السماوى) علاقة عطاء أثيرى ساريا بالفضاء ملتقيا بالكائنات
الحية الانسان والحيوان والنباتات والطيور وتربة الارض المنخفضة والمرتفعة
كل بميزان وبمناخ خاص ، هذا العطاء متضمنا العناصر الخفية للحياة
زالازدهار والبقاء والقوة وان ما يعطيه البشر ليس بنفس الدرجة من مستوى
الأخذ ، الا وان كان يحدث فهو استجابة . تنقل عبر الاثير - تخرج من
كيان البشر كأشعة روحية تتصاعد عبر الاثير تتحد ونور الاله - وتتصل
به مباشرة دون وسيط .

** في فكر اخناتون الديني الجديد - جرد الاله من الظواهر والصفات البشرية والحيوانية ما يتبع ذلك من سلوكيات في العبادة المادية في شكلها المرئي .

فمثلا الزهور التي فوق المنضدة في يمين المشهد والمتجهة براعمها لأعلى تتهيأ من حالة الذبول - لاستقبال الحياة والنضارة من أثر سقوط أشعة الشمس عليها فهذه البراعم وهي تتجه لاعلى تستقبل عطاء أشعة الشمس من خلال الانامل بالايدى في نهاية الاشعة لانه عطاء محسوس محسوب القدر بقدر ما تحتاجه هذه البراعم من عطاء لتحيا وتزدهر - وأن الفلسفة الفنية لأشكال الايدى في نهاية أشعة الشمس المرسلة من قرص الشمس في السماء لتوضح العطاء المحسوب من دفء وأشعة من نور الشمس لبعث الحياة والحفاظ على مظاهر الحياة وليس ارسال الاشعة بقوة وبشدة حرارتها ، واحدة على كل الكائنات تحرق بعضها وتحمى بعضها وتحجب عن بعضها .

فهي ليست أشعة لاحياء عنصر واحد فوق الأرض - فالاشعة الخافتة لما تحتاجه العناصر لهذه الاشعة - والاشعة المتوسطة لما تحتاجه العناصر من هذه الدرجة من الاشعة - والأشعة الشديدة لما تحتاجه عناصر الارض ، من الأشعة الشديدة .

فالايدى بتشكيلها ذلك - نلحظ أن الفنان لم يجعل الايدى منبسطة بأصابع مستقيمة - وانما شكلها بخطوط منحنية بمنظور جانبي ليبرز جمال انحناءة وليونة الاصابع بأناملها الحساسة التي آخذة في أطراف الاصابع انثناءة رقيقة للخلف ونرى المعصم في انعطافه حقيقية للداخل أى تتجه أنامله مواجهة لانامل الاصابع الربع المقابلة له مما تشيع في نفوسنا شعورا بأن الاشعة الممنوحة تخرج مارة من هذا التماس المحسوس بين أنامل المعصم وأنامل أصابع الايدى المقابلة . . ويعكس ذلك الى مدى قدرتنا على التخيل بأن عطاء الاله ودودا رحيما في قدرة ورجاء وحب وخلق متكامل قويم هو مثلا مطروحا لحب الانسان وتقديرا له ولنشر الحياة

لـه وحولـه كاملة من ارادة راضيـة كل الرضـا . . وهذا التماس يحدد أيضـا العطاء بالقدر المطلوب للحيـاة فى حنـو وحمايـة ودف ٔ وحب أى ترجم مـن خلال ذلك أن وجـه الالـه هو القـوة المانحـة من رغبـة إلا هيـة أبديـة مقدرة .

داعيـة ديـن يقترب مـن الحـق

• وأن فكر وفلسفـة اخناتون فى الهـة الجديـد الذى فرضه على الشعـب عامـة فكر يقترب من الاتصال بالسماء فى نقـاط هـامـة .

١ - الشمس ليست هى صورة الالـه وانمـا من خلفها القوة الخفيـة المجـردة للالـه الكونـى الشامل والمسيطـر على الوجـود بأكملـه وهى الشمس مظـهـر من مظاهـر قوتـه التى تهـب قوة الحيـاة للبشـر وجميع الكائنات عـلـى الأرض من نباتـات وحيوانـات .

٢ - اخنـاتون هـو أول من دعـا الى فـكر دينى يدعـو للاتجـاه مباشرة لظاهـرة سمـاويـة مجـردة ليـس لـهـا تحديـد وضعـى فى تمثـال أو نقـش يوضع فـى معبـد وبـذلك يكون الـهـه الـه مجـرد وموجـود فى كل مكـان .

٣ - أول من دعـا الى التوحيـد فى تاريخ العقيـدة المصريـة "الوثنيـة" وأن كانت مظاهـر الوثنيـة فى الحقبـة الغنيـة لعصـر اخناتون لم تتنـاول شكل الالـه بشكل مباشـر أى وثـنى انمـا تناولـت الرمـز الظاهرى عنـه - وهـو رسم قـرص الشمـس خارجـة منها الاشعـة - وأن الصفـة الوثنيـة لم تمـس الالـه نفسـه - واقتصـرت فقـط مظاهر الوثنيـة على تمثيـل الملك اخناتون واقفـا بهيئتـه متضمنـة الرموز الفلسفيـة . . للملـك ابـن الالـه والـذى أعـد نفسـه لنشـر دينـه الجديـد ولـذلك ظهر بصورة تشبيع الفكر والشعور والضمير بعمـق المضمون الروحـى والاخلاقى للالـه .

وأيضا تمثـت هذه المظاهر الوثنيـة فى تسجيـل مظاهـر العبادة للمـلك وأسرتـه نحـو الالـه ومظاهر الاحتفـاء بالحيـاة فى الرسومات الجداريـة الـتى تمثـل أفـراد الشعب وهم يعملـون فى مجـالات الزراعـة المختلفـة والصناعـة

الحرفية بملامح واحدة مميزة وكأنهم جميعا مليكهم اخناتون فملامح الوجوه هي اخناتون - شبيه الكامل - فهم ضمير الملك وشعبه المطيع الذى يتمثل نيه ايمانه بالعقيدة الجديدة فكلهم اخناتون - وكأن اخناتون نفسه في أوضاع الحياة والعمل المختلفة . . وأن طريقة رسم الانسان الذى يعمل منحنيا على حرفته أو في الزراعة وكأن التوى عموده الفقرى على هيئة نصف دائرة - هذا ترديد جزيئي لأستدارة الشمس في تنغيم متصل من ذلك الترديد للخطوط الدائرية أو الابطارات الدائرية التي رسمت على سمتها الشخوص في أوضاع العمل،كما نراها على جدران مقابر الامراء بتل العمارنة . ونتناول بسرعة الهيئة العامة للملك اخناتون داعية الدين الجديد . . . فنرى تمثاله بهذه النقاط الهامة :

- هيئة خاشعة - لانسان واقف أو جالس بهيبة حضور بشرى - خافض جناحيه أمام قوى كبرى عظيمة وشاملة ومطبق ذراعية على صدره في تأدب واعتدال .
- نظرة أمامية خافضة البصر لا تتعالى لمستوى أعلى - تدل على التأمل وبلوغ الحلم الروحي في ورع وانشداد قوى .
- برأس ممتدة الى الامام فوق رقبة نحيلة تدل على التقشف والتعبد الدائم ويطل منها وجه به استطالة وملامح تعكس حالة استسلام واستغراق من يفكر بالفلسفة وتعمق بالحكمة . . وعيون مظللة بجفون عاليه . . وأنف طويلة دقيقة وشفاه ممتلئة توحي بالهمس الصامت . . لمن يدرك الحكمة وبلوغ التقوى والادراك لوجه الحق في بحث دائم مستمر . .

وتعلو الرأس اما باروكة يطل منها على الجبهة الكوبرا المقدسة - أو تاج يبدأ بانتفاخة ثم يسلب الى النحافة الشديدة التي يصحبها طول ممتد قليلا ودور الكوبرا المقدسة - رأس الثعبان - هو حماية قلب الانسان . الذى هو عقله والذى هو أداة تطوره وارتقاءه في حياته وهذا تقليد مصرى ارتبط به اخناتون ولم يلغيه - فكثيرا مانجد الملوك المصريين يضعون

الكوبرا المقدسة على تيجانهم فوق رؤوسهم وريشتا العدالة - التى هى من نتاج تفكير العقل والمعرفة وأحيانا مفتاح الحياة الذى أيضا يخضع لتطوير العقل وتحكمه فى توجيه تطور حياة الانسان ورقيها - وأحيانا نرى الصقر بأجنحة منشورة حول الرأس وهو يدل على حماية اله الشمس للقوة المهيمنة فى الانسان وهو عقله الذى برأسه . وغير ذلك مما هو يشير الى ارتفاع مستوى واهتمام الانسان فى مجال مقدس أو متخصص .

- منكبين عريضين نحيفين يلتصق بهما ذراعان نحيفان يستلقيا على الصدر ومسكين بشارات الحكم فى تقاطع للساعدين .
- ثديان يرمزان الى العطاء الدائم المثمر والحنو والحب والأمومة .
- الجزء السفلى من عند الوسط وما قبل الركبتين أى البطن والفخذين ممتلئين بدرجة مبالغ فيها تعكس رمزية الى الخصوبة وازدواجية الجنس الجامع بين الرجولة والانوثة - أى توحد العنصرين الأساسيين فى الحياة بين المرأة والرجل - أى الملك يجمع أساسيات الحياة - من قوة الرجل والحماية الكاملة الى الخصوبة والامومة والاحتواء العاطفى الانسانى بجانب الحكمة والفلسفة والايمان العقائدى الجديد والذى توحيه هيئة ونظرة وجه التمثال . . وأيضا بما تحتوى امتلاء البطن من الرضا وعلى بذور الخير والاخصاب وأسرار الحياة داخلها ووجود ذيل يتدلى من المؤخرة رمزية — تجمع بين الانسان والحيوان .
- رداء يبدأ من الوسط الى نهاية الركبتين حيث تخرج السيقان النحيلة الصلبة التى تدل على صلابة الموقف وصلابة الخطو للامام .

هى هيئة ملكية استقطب فيها كل رمزيات تكامل الحياة المادية والروحية والفكرية . .

- ولا ننسى أن اخناتون صاحب الدعوة الدينية الجديدة أنه ملك - ومن فكرة كونه صورة الاله على الأرض قبل الجهر بدعوته ثم صاحب الدعوة الجديدة قد اتخذ من موقع الحكم والملك موقع قوى ينطلق

منه الى الدعوة الجديدة - لهذا الدين الجديد الذى يدعو للتوحيد وبصورته المجردة التى يمكن للبشر مزاولة العبادة لهذا الاله فى أى مكان تغمره ضياء الشمس . ليس مرتبطا بكهنة أو سطاء أو معابد تفتح أو تقفل بقرابين مكلفة تؤكل أو تذبح .

• فقد تحول اخناتون بقومه المؤمن بدعوته الجديدة بقيادته وتوجيهه الروحى للعبادة الى داعية زاهد خاشع متعبد يؤدى الطقوس الدينية وحوله الشعب ورجال بلاطه فى مواكب عامة .

وبهذا فان بجانب فكرة التوحيد - أيضا فكرة التجريد المطلق لشكل الاله - وأن الاله موجود ومهيمن على أوجه الحياة بأكملها فوق الأرض مثل ما تسطع الشمس بنورها الشديد الطاغى . .

• وأن ذلك التفكير قريب من الفكر الدينى السماوى فى الرسالات السماوية الدينية الثلاثة وأنه لو لم يجعل اخناتون فنانو عهده تشكيل تماثيله الملكية بتلك التى تعرف بالاوثان وخاصة لم تحتوى عليه من رموز ذات معنى متقن ومحدد - لكان اعتقده المؤرخون أنه نبى مرسل - ولكن ليست الوثنية من ارادة الله العلى القدير - وهو مالك السموات والأرض والذى ليس كمثله شىء - وأن هذه التماثيل والنقوش تؤكد أنه فيلسوف حكيم يجنح الى الروحانية والتأمل .

• واذا كان يعلل بأن مظاهر الوثنية فى الحضارة المصرية ليس من الحكمة - اختفاءها فجأة خاصة من أمام أعين الشعب البسيط المتلقى لهذا الدين والذى ألف رؤية الهته وملوكه طوال قرون عديدة - فاننا لا نرى أية نقوش تثبت أن أفراد الشعب سجدوا أمام اخناتون فى وضع التعبد وانما تعبدوا مع اخناتون أمام الشمس صورة الاله امام البشر وللارض ايكة الحياة للبشر . وأن تماثيل اخناتون هذه ما هى الا استمرار للنهج الفنى المتبع طيلة الاف السنين مضت ولا تزال بنفس القوة متبعة فى ذلك الوقت فى ذهن وخيال الشعب حين ذاك .

فقد تعود المصريون رؤية عينيه لملوكهم الممثلين للاله على الأرض ـ ولم يكن اخناتون ممثلا للاله السماوى (وكل الادلة تقريبا لم تشر الى أى مشهد يقدم فيه أحد له القرابين أو الذبائح مما تؤكد أنه صورة الاله على الأرض . بل كان اخناتون داعيا للاله على الارض وليس ممثلا له لأنه فى السماء ـ علىّ ساطع ـ وهنا نجد اخناتون داعية دينية وليس ممثلا لصورة الاله كما كان معهودا أن الملك هو صورة الاله على الارض قبل عهد اخناتون وبعد عهده أيضا وذلك يعد تحولا جديدا على أرض وادى النيل فى ذلك العهد ، حيث يصبح الملك هو الداعية الدينى والفيلسوف الحكيم وليس ممثلا للاله .

- وهنا نتساءل هل الفكر الدينى الفلسفى الجديد لاخناتون هو عودة لمنبع فكر دينى سماوى قد ظهر به انبياء حقيقيين على أرض مصر فى عصور قديمة فى ما قبل عصر الأسرات ـ أم هو اتصال روحانى بين اخناتون وأنبياء مرسلين لا قوامهم فى مواقع قبل فترة حكمه بقليل أو أثناءها ـ أم هو تأمل روحانى ذاتى خاص به قد توصل بالفطرة الانسانية العميقة فى ضميره وروحه حتى تبلورت له عقيدته الجديدة هذه . . .

- ونعود للتشكيل الفنى مرة أخرى فوق هذه اللوحة الحجرية . .

فكما قلنا ورأينا ـ رسم يتوسطها اخناتون بطوله الفارع وأمامه مائدتين فوقهما باقتين زهور تشرأب نحو أشعة الشمس ثم خلفه زوجته بحجم أقل ثم ابنته بحجم أصغر جدا وبذلك يكون التشكيل ذا سمة تصاعدية هرمية قمته هى تاج اخناتون وان وجود قرص الشمس نحو اليمين واتصال الاشعة بذلك التكوين تحدث هذه تأكيدا للتشكيل الهرمى الذى قمته رأس اخناتون فتتحول قمة التشكيل ، وهو قرص الشمس آخذا انحرافا ناحية اليمين فيصبح التكوين كله له قمة هرمية نوعا أو قمة رأس مثلث غير متساوى الساقين يحتوى على تكوينا داخليا بقمة هرمية أخرى كما أوضحنا . . فتحدث رد فعل بالحركة وكأن الشخوص يتحرك مقدمها أسفل أشعة الشمس المنتشرة والباعثة للحياة .

وقفة الشخوص (اخناتون وزوجته وابنته جميعا يتقدموا خطوة للامام - أما اخناتون فان ساقة ناحية الشمال تأخذامتدادابحجماسمته أكثر من حجم خطوة حيث تبدو مسافة بين القدمين تقدر بنصف خطوة فيكون متقدما بساقة مسافة خطوة ونصف - وهو الداعي المقرب للاله - حيث يستبقي من تبعة على وئدة وبطء .

ونتأمل تشكيل جسم اخناتون نجده صورة مكبرة لجسم الملكة خلفة كما أن ابنتهما في نهاية المشهد من الخلف صورة مصغرة لجسم الملكة أمامها أو لجسم اخناتون في المقدمة . . وكأنهم شخص واحد - يمثلون حالة واحدة وكأن تشيع في روحهم جميعا شيئا واحدا متصلا . . شكلا ومضمونا . . ترك بصمة رمزية ثابتة مشاعة في فنون هذا العهد .

نجد الرؤوس جميعها تتسم بالنحافة والتفاصيل الدقيقة للوجه تفوح منها معاني الوداعة والانجذاب الروحي وكأنهم في حلم روحاني . فوق رقبة نحيلة تميل الى الامام بزاوية ملحوظة وكأن تنويما مغناطيسيا يدفعها للامام فيتقدم معها الوجه في حالة الوجدانية هذه .

ثم نرى بعد ذلك الكتفين بمنظورهما الامامي المحدد . . . والأذرع ممتدة للامام حاملة الكؤوس المقدسة .

ثم نجد بعد ذلك جنبات عالية - أرداف ناتئة - أفخاذ ممتلئة امتلاء مبالغا فيه وتقل نسبة الامتلاء بتقارب الخطوط المحددة عند الركب فتصبح بحجم عادى لنسبة حجم السيقان - (نلحظ أن هذا الامتلاء في كل رسم الاجسام الثلاثة يبدأ من عند الوسط حتى ما قبل الركبتين) - ثم نجد الخطوط الامامية المحددة لهيئة الجسم وخاصة عند صدر الملك اسفل حركة الأذرع حيث يشبه الملكةتماما في وجود ثديين ممتلئين والغريب أن الابنة الصغيرة كذلك بثديين ممتلئين ثم ينحو الوسط للنحافة حيث تبدأ انتفاخة بطنه التي تعلو عن مستواها انتفاخة حدود الفخذين الامامية وخاصة فخذه الشمال المتقدمة الممتلئة . . وكذلك الطفلة في الخلف محقق في رسم

جسمها نفس الرؤية الخطية المتبعة في رسم جسم الملك والملكة تماما . . .

ونرى وجه الملك والملكة والاميرة يجنحو الى النحافة واستطالة تشيع منها الرقة . وقد نفذوا بدقة في تفاصيل عناصر الوجه بشيء يعكس من رهافة الحس وشفافية الروح وفلسفة التأمل وخاصة تخرج الاذنين مرسومة في دقة متناهية بشكل طبيعي واقعي . . والرأس محمولة على أعناق مشرئبة. هذه الاعناق تتسم بالنحافة التي تبرز الرشاقة والعلاقة الجمالية للخطوط بينها وبين بروز الذقن وخاصة حين نجد في رسم كل شخص ذلك الميزان الخطي في علاقة رسم الرقبة والأذرع بأشكالها كزوايا شبه قائمة وخاصة التقاء عضوي الذراعين من أمام الصدر مع العضد الممتد أمام الصدر وكأنهما خط أفقي واحد يحمل ثلاث عناصر رأسية تبدأ من الرقبة ثم الساعد الايمن فالساعد الايسر فتكون لهم كقاعدة أفقية واحدة لخطوط رأسية متصلة بها - وينتهي الساعدان بأوضاع الايدى الحاملة للكؤوس فوق أصابع بأشكالها الرقيقة.

فان كل عنصر ينتهي بنهاية لا تخلو من رقة وحساسية تشيع شعورا عاما بالجمال المطلق.

ونهاية الاشعة المستقيمة بالايدى ذات الاصابع الرقيقة في علاقة حساسة جدا مع أصبع المعصم وأيضا أيدى الشخوص بنفس التكيف الرقيق المحسوس لايدى الاشعة وأيضا الاقدام فوق خط الأرض بنهاياتها في رسم اصبع المعصم لكل قدم بخطوط رقيقة جميلة تبرز حساسية لتماس نهايات الاطرا ف وكأن علاقة شاعرية رقيقة بين الشخوص والماديات حولهم - هي علاقة الجسم البشرى بالاجسام المادية الجامدة يفسر معاني التعالي والتمتع الذاتي وسط الموجودات المادية في اعتداد واعتزاز وحضور للحركة رشيق راقص في اناقة في تعامل الانسان ، وفي خطواته على الارض التي تحمل ثقله أو ضغطه عليها وكأن المعاملة الانسانية تضفي الفة وجمالا كالنور الروحي على الواقع المادى الخارجي .

- ونشاهد أن مساحات ايقاعية فى اللوحة نشأت من علاقة العناصر وتدرجها فى المشهد المسجل أمامنا . وقد أخذت العناصر نظاما ايقاعيا على خط أرضية أفقية واحدة ابتداء من المنضدتين الحاملتين للزهور الى الطفلة ـ الابنة الاميرة الصغيرة فى خلف المشهد (وكأنه عرض مسرحى وتضىء من الجانب الايمن مسرح الاحداث والحركة كمصدر الضوء الثابت على المسرح) .

- قرص الشمس أعلى اللوحة من الجانب الايمن ثم الاكواب ذات الخطوط المستديرة كنقط صغيرة فى هذا تاج اخناتون الذى يشد الاهتمام قبل كل شىء ـ بشكله المتضخم والمنساب باستطالته بشكل مائل متجها للخلف قاطعا وبشكل أفقى خطوط الاشعة ومخترقا الكتابة من الشمال فى حوار واضح بينه وبين استدارة قرص الشمس ثم رأس الملكة ثم الطفلة الصغيرة خلفها على هيئة سلم تدريجى بايقاع تنازلى لتشكيل هذه البقع على الخط المائل الذى يبدأ من قرص الشمس بميل من أعلى حتى أقصى شمال اللوحة من اسفل عند رأس الابنة الصغيرة .

- ثم فى رؤية جزئية داخلية نجد أن الاكواب المقدمة لاشعة الشمس ثم الورود التى تشرأب لاشعة الشمس ايقاعات لمساحات صغيرة منغمة . فننظر من اليمين ونترك لأعيننا التجوال للورود وللاكواب بين يدى الملك الممتدة من ذراعيه القائمين ثم الاكواب على ذراعا الملكة القائمين أيضا ثم ريشة المعرفة والحق والعدالة فى أيدى طرف ذراع الطفلة بشكل قائم أيضا نجد أنه ، ارتفع تجوال نظرنا من الورود فوق المائدتين ثم الى أيدى الملك كأعلى نقطة ثم يتحول نظرنا الى النزول بادئا من أيدى الملكة الى أيدى الطفلة الخلفية .

- وأيضا رؤية لايقاع جزئى داخلى فى المشهد عندما نلحظ حركة الأذرع القائمة والممسكة بالايدى الاكواب المقدسة بادءة بالملك ثم الملكة ثم الطفلة ـ وكأنه تدرج أما تنازلى واما تصاعدى فمن كلتا الاتجاهين يتسم هذا الايقاع بالاتزان .

• وروءية جزئية داخلية في المشهد نجدها في مستوى نهاية الا شعة وهي مستوى الا يدى واذا مررنا من بدايتها اليمنى الى نهايتها في الشمال وضح لنا خط دائرى قليلا وبشكل مواجه لقرص الشمس الدائرى . . ثم نلحظ وبسرعة أن كل خطوط رسم العناصر البشرية الأساسية والا يدى الكثيرة وحتى خطوط حدود المنضدتين في اليمين بالمشهد، خطوط دائرية مستديرة وواضحة ومنها ما هو مستقيم يميل الى الا ستدارة في مرونة شاملة وهذه الخطوط الدائرية نجدها تردد على بعضها لحدودها من الجهة الا خرى وأحيانا من العنصر المجاور لها كعلاقة خطوط جسم الملك مع علاقة خطوط جسم الملكة الداخلية فيما بينهما والخارجية فيما بينهما وبين الذى يجاورها . . ويستمر هذا أيضا في علاقة جسم الطفلة مع جسم الملكة والا ردية المحاطة بهما وقد يبدو واضحا أكثر عند علاقة جسم المنضدتين الطوليين بهيئتهما الشبه مستقيمة في مرونة انسيابية مع خطوط رسم ساقا الملك كأطراف لا يحفها رداء ما . . ثم يتردد بشكل عام تنازليا بين علاقتى المنضدتين وساقا الملك أيضا يتبعهما ساقا الملكة وساقا الطفلة وان كانا مدمجين يحفهما خطوط الملابس المناسبة حولهما .

ففي المشهد تحليلا فنيا جزئيا أو عاما مرتبطا ببعضه ارتباطا تفصيليا وثيقا وأن قانون الدائرة أو المستدير هو ترديد فني لخط الشمس المستدير كدائرة تتحكم بقانون عام في كل ما يرتبط بها في المشهد . . وحتى أن خطوط الا شعة المستقيمة قد تداخلت بينها أشكال مستديرة ـ وأن نهاياتها بالا يدى البشرية بخطوطها اللينة أعطت تبريرا تشكيليا مقبول وذهبت بشعورنا عن وقع الخط المستقيم الحاد الى حالة رضا وانسجام دون نشاز أو تصلب في رسم الا شعة .

• ولا يفوتنا الدور الموسيقى أو التناغمي الكبير الذى تلعبه هذه الخطوط المستقيمة للا شعة والتي تحدث الا تصال بين الشمس والعناصر على خط الأرض اسفل المشهد ووسطه وخاصة قرص الشمس كنقطة

منفردة فى أعلى المشهد - وكقمة محددة لنهايته من أعلى وتوجد اتصال كامل وعام بين العناصر وبعضها فى وحدة واحدة شاملة.

تقع الكتابة الهيروغليفية على جانبى المشهد بشكل ثانوى - تملأ المساحات المتبقية بوقع زخرفى ضرورى ومتكامل مع المعنى الادبى للمشهد بشكل عام وقد شغلت الكتابة المساحة المتبقية من أعلى شمال اللوحة بوقع زخرفى رقيق له وظيفة معتادة فى الفن المصرى وهى وظيفة التسجيل للشكل الفنى أو للحدث عامة عقائديا وملكيا وأدبيا وكل ذلك فى الصياغة الفنية المتكاملة - وشغلت الكتابة مساحة تشبه حدود المثلث الذى قاعدته لاعلى - وأن هذه المساحة المثلثة من القطعة الحجرية المستطيلة لم تنفصل عن المشهد الفنى التشكيلى المتقن وذلك بتعمد يتسم بالذكاء والقدرة فى جذب الفنان بامكانية اتصال هذا الجزء بالمشهد عن طريق امتداد وجه ورأس اخناتون بالتاج المسحوب بانسيابيته المستطيلة كعنصر تشكيلى (وعن علاقة تشكيلية باستدارة قرص الشمس) نجده خارجا وقاطعا حدود أشعة الشمس المستقيمة ومخترقا فى توازن طبيعى مع جسم اخناتون، مخترقا المساحة المثلثة التى تشغلها الكتابة وكأنه جناح ممتد يبسط هيمنته على المساحة المتبقية - هى مساحة الكتابة، وخاصة وأن التاج بحافته الرفيعة يعبر عن امتداد الرأس - وهو امتداد علاقة الفكر الانسانى للعقل وخاصة وأن هذا مرتبط بالكتابة التى هى نتاج عمل العقل الذى هو تاج الانسان فى الحياة..

وأن هيئة التاج غير منفصلة عن العنصر المرتبطة به وهو الرأس - رأس اخناتون وقد بدى التاج جزء لا يتجزأ من الرأس والوجه .·. فنجد هنا وكأنهما عنصر واحد بحدود واحدة، فالوجه يحيطه من أعلى وعلى الجانبين خطوط بداية التاج بخطوط تفصيلية جزئية وليست فاصلة فتصبح حدود خطوط الوجه من الجانب والناطقة تفاصيلها بما يبرزه العقل من معرفة الحق والعدالة والتفكير الكونى العقائدى العميق

عند موقعها فى وسط أشعة الشمس - فالرأس وأبرز جزء فيه يعبر عنه وهو الوجه - أى الرأس بالوجه والتاج هم وحدة واحدة وقد تكاملت فى الشكل وعكست معنى أدبيا بأن رأس الانسان - تتويج لنوعية وجوده كجنس متطور مرتقى وتكلل قمة هيئته العليا .

• فالوحدة التشكيلية بين الرأس والتاج - هى وحدة فلسفية ودقيقة متشحة أهلة الرقة والجمال والعذوبة .

فان الجزء الرشيق والممتد من التاج الى الخلف والداخل فى حدود مساحة الكتابة قد جمع شمل أجزاء اللوحة المستطيلة وبداخلها التشكيل الفنى الهرمى والمساحة الكتابية المثلثة وأصبحت جزءا كاملا لا ينفصل عن بعضه وتعبر عن أن الانسان يهيمن على الوجود بعقله من أمامه ومن خلفه - أو المستقبل مع الماضى - أو حضور فكرى شامل للزمن والمكان من الامام والخلف معا . .

وأن التاج فى كل المنجزات الفنية للحضارة المصرية هو تعبير تطورى متسامى وبمكانة الانسان بضميرة وعقله واتصاله بالكون وفكرة الالهة الابدية سواء مرسوما على الجدران أو مجسما فى التماثيل النحتية العظيمة . . وبالتأكيد هنا فى هذه اللوحة الحجرية حيث تبلورت هذه الفكرة الفلسفية بتداخل التشكيل الفنى بين الوجه والرأس والتاج كوحدة عنصر واحد يرى بهيئة شمولية محددة وواحدة . وأن تدل الشرائط من مؤخرة الرأس حتى الكتفين احتواء ممتد من العقل المتزن للجسم الانسانى

• ولا يفوتنى أن أشير الى أن اخناتون قد لقن فنانو عصره كل مايجيش فى فكره وشعوره الانسانى الرفيع من توجيه أدبى وفلسفى وفنى أصهر بالتالى كيان الفنان بجواره فعبر عنه أدق وأرقى تعبير فنى وفلسفى وعقائدى شامل جامع . . واشارة هامة وهو أن اخناتون قد حرص تماما على أن لا يلاغى حرفيات كل القوالب الفنية السابقة - فمشهد

التعبد هذا ، الشمس من فوقه تجنح ناحية اليمين فتحدث قمة مثلث غير متساوى الساقين مع باقي المشهد، وهذا مقصود - فهو يميل الى الهرمية وعدم توسط قرص الشمس منتصف اللوحة من أعلى هو البعد عن تحقيق الهرمية التى كانت اتجاه عقائدى سابق كقمة الهرم وبعد ذلك قمة المسلة . . وبذلك بعد عن التشبيه لاى اتجاه دينى سابق متصل بالشمس وانما أوجد الهرمية بهيئة مخلخلة .

- وأن وجود ستة خراتيش على جسم اخناتون اثنان منها عند منتصف العضد للذراع الامامى وأربع بنها عند الصدر كل اثنان منهما متجاوران . ثم خرتوشين أسفل الصدر على حذا الخرتوشين على الذراع - هذه الخراتيش رغم أنها على عناصر مختلفة لجسم اخناتون - الذراع والصدر وأسفل الصدر - نقشت بانتظام وتناسق زخرفى متزن فيما بينهم جميعا . . وأغلب الميل هى تعبر عن شيء فى ضمير اخناتون وخاصة عند خلجات الانسان فى صدره،وما بين الصدر والبطن كانفعال شعورى حقيقى فى هذا الجزء من الجسم الانسانى - وبدت كالوشم فى هذه المناطق من جسمه .

- وهذه اللوحة مليئة بالتفاصيل التحليلية الفنية الشديدة الارتباط بفكر وفلسفة اخناتون العقائدية الجديدة وقد استطعت بايجاز اهم النقاط فيها .

فكلها تمت فى علاقة تشكيلية جمالية على درجة كبيرة من الابتكار وعلاقات تنوعية بين العناصر وبعضها متصلة بالاطار العام كله - خاضعة لفكر تجريدى وبحث جمالى - بعيد كل البعد بما يربطه من عقائد سابقة عمل اخناتون على نبذها والاتجاه الى تطلع توحيدى سماوى وروحانى لا نهائى متصل بالكون ومظاهر الحياة الخاضعة له على أرض الحياة والواقع المادى والنفسى .

٥ وقد امتزجت فى هذا العهد الرمزية المطلقة التى صحبت رسم ونحت الأشكال الانسانية ـ أما الواقعية فقد لحقت فقط بالمواضيع المختارة ـ فى العبادة والعادات الأسرية والاجتماعية بين أفراد الأسرة المالكة ولا يوجد أى اتصال واقعى بين أشكال الشخوص وانما ارتبطت الواقعية بما هو ارتبط فقط بنوع الموضوعات الدنيوية والأوضاع الواقعية بشخوص احتفظت أشكالها فى كل المواضيع بالرمزية الشائعة والمعممة على الشعب كله فى هذا العهد ٠

وقد احتفظت هيئة اخناتون باثنين من الرمزية الغير بشرية ـ وهى : الحيوان والزواحف ـ ويتضح ذلك فى وجود ذيل بمؤخرته يتدلى حتى يصل الى حافة الأرض ٠ ووجود الثعبان فوق جبينه على حافة التاج ثم وجود ثعبانين فوق ركبتيه عند نهاية ردائه (المأزر) وأسفل الحلية المدلاة من الرداء أمام فخذيه المثلثين ـ (كفخذ البقرة الأمامية ، أو الأرجل الأمامية لأى من الانعام) ـ ويؤكد ذلك الساقين النحيلين جدا ـ كنسب ساقا الحيوان (علاقة الفخذين بالساقين) وبذلك فهذا الجزء من الجسم ـ الأفخاذ المثلثة والساقين النحيلين ثم الذيل من الخلف بالمؤخرة ـ هو جمع متعمد بين صفة حيوانية بجانب الانسان الذى هو " سيد المخلوقات على الأرض وأرقاها " ٠

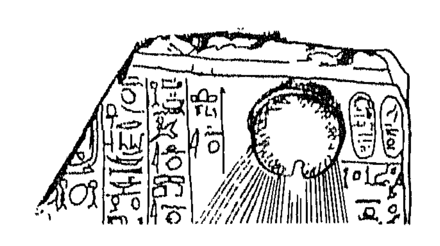
وقد خص اخناتون هذه المنطقة من الجسم فى رمزية مع الحيوان ـ بتلقائية طبيعية متمشية مع الوظائف الفسيولوجية فى الجسم البشرى ٠

فقد حدد الهيئة العليا الانسانية والمتسامية بالفكر والتطور والنضوج مع التأمل والارتقاء وبين الهيئة السفلى المرتبطة بالماديات والتى تتصل بالارتباط بعناصر الاتصال الجنسى " عناصر البقاء النوعى للانسان " والتى يتشابه فيها الانسان مع الحيوان وبما فى هذا الجزء من الجسم من ارتباط بالتربة الأرضية التى تمتص بقاياه ونفاياه ، أى جزء انسانى علوى متسامى مع الطبيعة ٠٠ وجزء سفلى مرتبط بالمادية الأرضية ٠ أى الروحانيات الانسانية والماديات البشرية والحيوانية معا ٠

اخناتون رمز الانسان المتسامى والانسان المادى بكل ما يعطى ويأخذ من روحانيات وماديات وأرضيات ويتجسد فيها الانسان مع الحيوان ٠

ف ٠ م





أصل وجود الشمس في العقيدة المصرية

هى أول وأقدم اله قدسه المصريون وارتبط معه كل ما بشق الذهن الانسانى من الهة مختلفة وجعلوها مرتبطة باله الشمس ، وتحددت فى صور مادية مختلفة أبدعها المصريون لتكون مرئية لهم .

فى دعوة التوحيد الاولى داخل العقيدة المصرية التى دعا اليها الملك الفيلسوف المفكر الحكيم اخناتون أشار الى الشمس التى هى مصدر هبة الحياة للانسان والحيوان والنبات على الأرض . وجعلها صورة للقدرة الكونية الالهية فى السماء التى خلفها ـ فوقعت موقع الرمز بارتباطها بتغير مراحل النهار وتحديد النهار والليل فى اليوم الواحد والذى بحدوثهما يحددا علاقة الانسان تجاه تنظيم نوع سلوكياته فى ممارسة الحياة (نشاط ـ عمل شاق ـ عمل مخفف ـ راحة ـ سمر ـ نوم عميق ـ استيقاظ) .

وقد أصبحت صورة الاله للبشر وهم اخناتون وقومه صورة مرتبطة بالسماء ـ أى صورة طبيعية ليست من صنع وهم وخيال الانسان .

وارتباط الشمس بالعقيدة المصرية الوثنية سواء أثناء تعدد الالهة وأثناء التوحيد ـ يدل على أنها فكرة مجردة بقيت واستقرت فى الذهن والضمير للانسان المصرى ـ وتخلفت فى باطنه كجزئية من رسالة سماوية

وقعت على أرض مصر من أزمان سحيقة مضت ، وبعد ما ذهبت الرسالة في النسيان ونسجت حولها الخرافات وتغلفت بهذه الخرافات والخيالات كانت أساس نسج الأسطورة من ذى بدء . وهذه الرؤية الخيالية المادية المحدودة والمسجلة في الرسوم المنقوشة على الجدران والتماثيل وتمادى الحس الانساني بدافع روحاني حتى تغالى وبدافع داخلى غامض تغلفت رؤيته الاسطورية بالروحانيات المتصلة بالرؤية التأملية اللانهائية في الكون . والتي تجلت صبغتها وعمقها في الفنون - التي هي دائما معيار الحس والشعور والفكر الثقافي - ودرجة التطور الحضارى للامة الانسانية على أى بقعة من الأرض .

وقد تجلت العودة للملامح الأصلية الى حد قريب في فكر اخناتون التوحيدى والذى جعل قومه يولون وجوههم الى السماء حيث بهاء الاله ورحابته متجليا في نور قرص الشمس - أى عودة للمطلق في السماء والكون عامة .

ان هذه الصلة الواحدة وهى قرص الشمس ، هى الدلالة الوحيدة في داخل الذات المصرية في اللاوعى بأن هناك كان (كان في الماضى الذى تحول الى شعورا غيبيا) - كان اتصالا سماويا روحيا قد بُعث به نبى على أرض مصر * .

* شعب حمل شعاعا غامضا في باطن وجوده وعميق ذاته ، جوهرا دينيا، وقد عاش في تطوره في الحياة على أرض مصر تائها به ومتقلبا مع تصاعد واكتمال النمو والنضوج بين المحدودية والشمولية - بين المادية والمطلق .

وكأن المصريون شعب بأكمله - كامرأة ناضجة حبلى - احتفظت بنطفة الحق والنور داخلها وظلت تتقلب مع الزمان تحدث بصمات متصلة

---

* " ولقد بعثنا في كل أمه رسولا أن أعبدوا الله " قرآن كريم سورة النحل .

بتلك النطفة المتألقة والتى أكسبت كيانها وشخصيتها ميزة خاصة - وتحاول أن تحيك لثمرتها وجهة مثلى تتصل من خلالها بالمصدر الالهى السماوى .

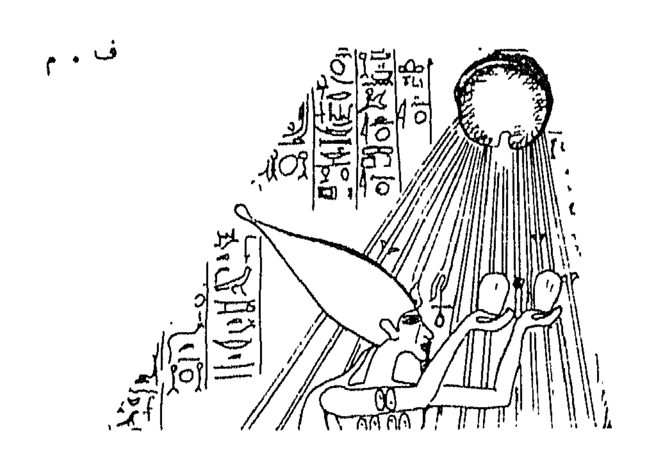
والغريب أن القرينة الدائمة متمثلة فى قرص الشمس سواء صعوده فى السماء محمولا فى موكبه أو طائرا محلقا فى السماء أو رمزا مجردا منقوشا على الجدران أو رمزا محمولا بأعلى هامة للانسان فوق تيجان الملوك والامراء - وأن كل اله ينسج للشعب المصرى دائما وأن يكتسب الشرعية فيقرن بالشمس - الاله الاعظم .

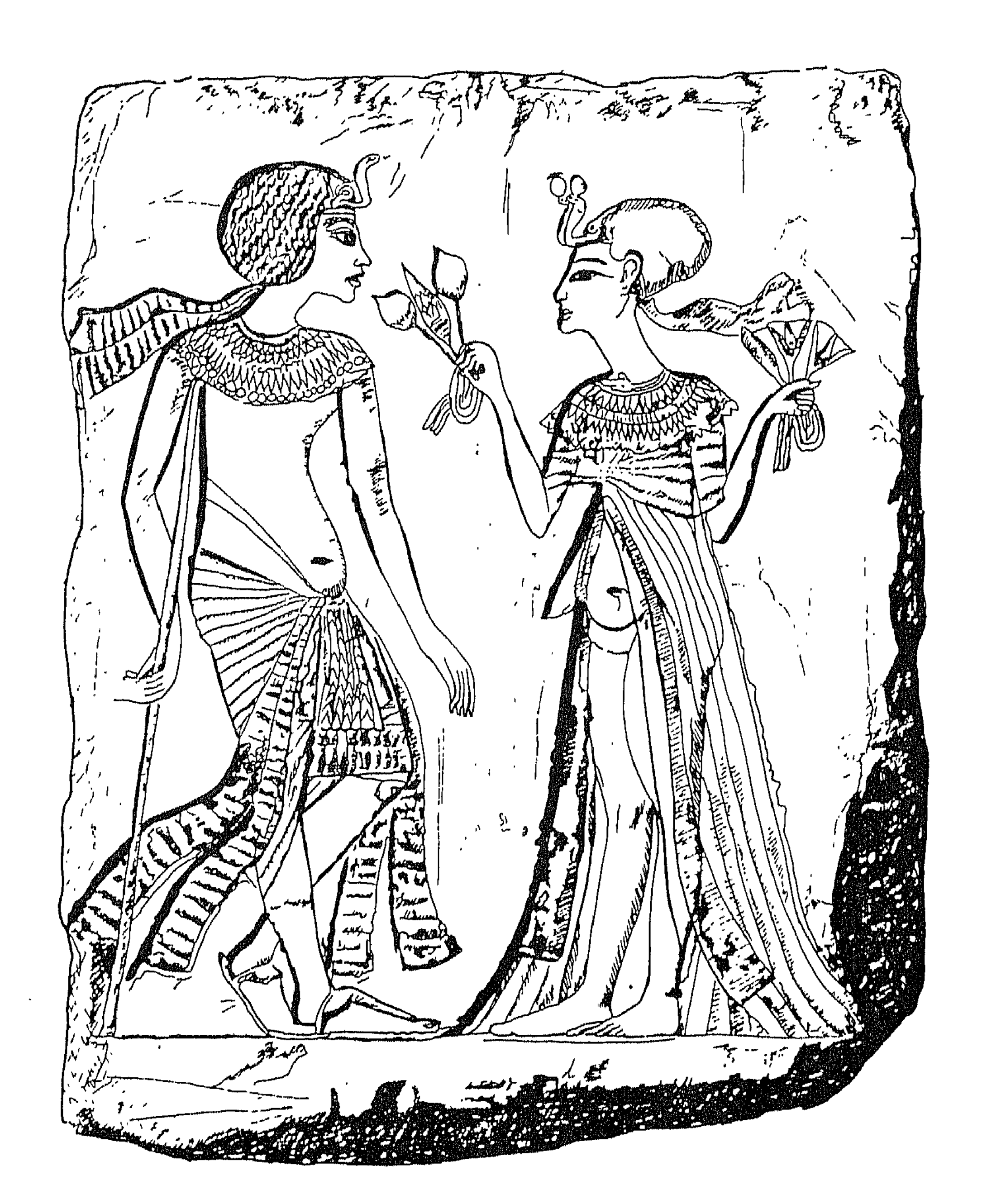
والشمس فى العقيدة المصرية الوثنية - وهى كظاهرة منذ مولدها فى الصباح الى عند غروبها فى بدء الليل مما نشأ فكرة الحياة - ثم الموت والبعث ولم تكن هذه الظاهرة المتحكمة فى نظام الحياة على الأرض - أى حركة أو رحلة الشمس أمام ادراك المصرى القديم - لم تكن منبع فكرة (الحياة - الموت - البعث - الخلود) فان هذه الظاهرة للشمس تتمتع بها أمم الأرض جميعا ، فلا بد وأن تكون هذه الفكرة بعثت فعلا ولقنت الى الفكر والوجدان فى أعماق النفس للمصرى القديم وظلت كبذرة مختزنة لديه - ثم نسجت حولها الأساطير التى كانت بمثابة الدين - بل تحولت هذه الاساطير الى عقيدة دينية محددة ومنظمة قوامها التفريق بين الخير والشر - والفضيلة والرذيلة والحياة الدنيا ذائلة - ثم الحساب والعقاب بعد الموت فى الآخرة ثم الخلود . . . ويصل الانسان المصرى الى الخلود بعد مرحلة الحساب والعقاب بميزان العدل والحق - وأن هذه النقاط الهامة قريبة من الفكر الدينى السماوى .

ولذا فان المصريين الذين آمنوا بأن الحياة فى الدنيا هى المقياس الذى سيحقق لهم الخلود فى الآخرة - التزموا بخلق قويم (وخاصة الشعب) وهذا الخلق القويم أنشأ مجتمع محافظ - متدين ملتزم بعادات وتقاليد وطقوس عبادة دائمة - أنشأ مجتمع ملتزم لا يجنح للانحلال من قريب أو بعيد كما كان موجود فى أمم أخرى - بل حتى كل أمم الأرض .

الشعب المصرى حفظ نفسه بنفسه وكان له قلب تقى طوال حياته على أرض مصر - أسلم قلبه وضميره الى الخير والتقوى والعدل من خلال خيالات غيبية تشد خيوط نفسه ووجدانه رويدا رويدا الى وجه التقوى والايمان حتى اصطبغت الفنون كلها بذلك الايمان الطاغى وكست أشخاص التماثيل حالة التدين والتأمل والرهبة الروحية العميقة. وظللت هيبة الايمان والتقوى حتى ظهرت الرسالات السماوية فاذا المصريون يحملون فى أعماقهم ذلك الاتصال الوجدانى والروحى والدنيوى بجوهر الأديان السماوية - وما بال هذا الاتصال الوثيق وهذا شعب مصر معصوما من الرذيلة التى تؤدى الى ذهاب الاخلاق - لقد أحكموا الملوك والكهنة حول الشعب سبل الاتجاه نحو الفضيلة والعبادة بالايمان الراسخ (حتى وان كانوا هؤلاء الملوك والكهنة على بينة من أنفسهم بأنهم ليسوا ممثلى الاله الحق) وانما ظل ذلك النظام قويما - خدم الانسان المصرى وحفظه - وظل ذلك على مر آلاف السنين سياجا محكما حافظ على خلق ومثل وسلوكيات متواضعة أمينة تهاب الرذيلة وتحافظ على الفضيلة باقتناع من باعث نفسى داخلى - بايمان بالخلود فى الحياة الأخرى .

ف . م





مشاعر عائليه



مشاعر عائلية :

قطعة من الحجر الجيرى محفورة بالغائر وملونة يبلغ ارتفاعها ٢٤ سم وتصور نقوشها كل من الملك " سمنخ كارع " والملكة " ماريت آتون " ويعتقد أنها من مدينة تل العمارنة.

• والروح الذى يسود المنظر المصور هو فن العمارنة والذى يختلف اختلافا كليا من التقاليد الفنية التى سادت مصر طوال الأزمان السابقة لمصر اخناتون ويتميز هذا الفن أساسا بالأفكار الهامة الرئيسية التى تسيطر على منتجاته وتبعث الهامه وهى أفكار ديانة آتون وشخص الملك الذى أتى بهذا المذهب العقائدى الفذ والذى اقتضى تصوير الحقيقة والتزام الموضوعية ذهب فى هذا الى أبعد الحدود فانعطفت به الى مزالق المبالغة والتى تقترب تماما من فن الكاريكاتير الحديث ولقد تسلل هذا الفن على غير المألوف للحياة الخاصة للملوك وزوجاتهم وأبناءهم فأدى وللمرة الاولى الى عرض مشاهد عجيبة أمام عيون أفراد الشعب الذى ألف ملوكه فى وقفات وأوضاع صارمة من خلال التماثيل أو النقوش أو اللوحات المصورة.

• ولقد كان من أبرز الكادرات الفنية المتناثرة هنا وهناك ـ الوقفات والجلسات العائلية الملكية الرومانسية أو الاجتماعات الأسرية الملكية أو مشاهد للملك وهو يلتهم طعامه بنهم وشره فى هيئة بشرية ذرية أحيانا وهكذا .

• ومن خلال هذا لم يكن هناك حرج من تصوير بطون الأشخاص العارية المدلاة وأثداء وأرداف النساء من وراء غلائل شفافة للثياب .

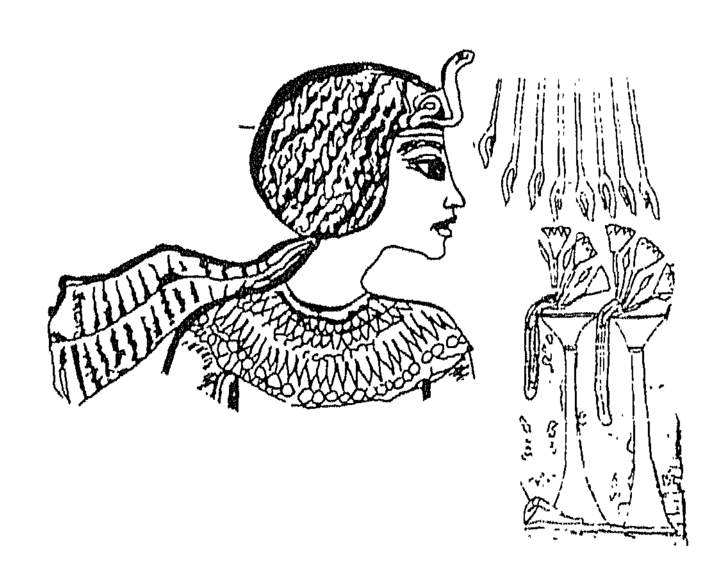
• وعلى أية حال فالجرأة للفنان فى عصر اخناتون قد بلغت حدودا محيرة والباعث على هذا بالطبع هو شخص الملك وعقله ومعتقده وبالرغم من خفوت وميض عصر العمارنة الذى مرق سريعا فى أفق التاريخ المصرى الخلاب الا أن اشعاعات رائعة متكسرة قد بقيت فترة بعد عصر اخناتون وشملت خلفائه " سمنخ كارع " و " توت عنخ آمون " و " آى " لتختفى فيها بعد فى ثنايا العصور التالية وتصبح من مكونات الفن المصرى حتى نهاية الحقب الفرعونية وهى مكونات كانت آخذة فى التضاءل على الدوام.

● ويعتقد أن سمنخ كارع كان شقيقا لا خناتون ومازال الغموض الكثيف يكتنف فترة حكمه وصلاته الأسرية والملكية في خلال الأسرة الثامنة عشرة وقد تلا اخناتون في حكم مصر بعد أن هجر العمارنة في أثر موجة ردة هائلة في إثر نفرتيتي ولقد عثر على اسمه مدونا على بعض البقايا الأثرية التي عثر عليها بالمحتويات الهائلة لقبر "توت عنخ آمون" بالضفة الغربية للنيل بالأقصر .

● ويعتقد المؤرخون أن "سمنخ كارع" قد اشترك في حكم مصر مع اخناتون فترة لا تزيد عن ثلاث سنوات ويعتقد أن كل من الملكين قد مات أحدهما بعد الآخر فظهر على عرش مصر بعد ذلك توت عنخ آمون .

أ . ع

● التمثال من المجموعة المصرية بمتحف برلين الغربية





التحليل الفني :

يقف الملك والملكة متقابلين يهيمن عليهما الطابع الشاعرى العاطفى بين زوجين يتبادلان النظرات الجميلة المفعمة بالحب والتقدير - ومن الواضح أنهما يقفان فى شرفة قصر والنسمات الرقيقة تداعب ملابسهما وخصلات الشعر المستعار وشرائط الملابس الطويلة فتكشف عن مفاتن ومشاعر انسانية ما كان يكشف عنها فى النقوش التصويرية فى العصور السابقة وخاصة فى اظهار الملك والملكة - وقد أتيح للفنان فى هذا العصر أن يسجل أدق المواقف " مع التحفظ للتقاليد والقيم الاخلاقية الرفيعة " فى الحياة الاجتماعية والجلسات الخاصة بين الملك وأفراد أسرته وبين الملك ومليكته - فهذا النقش الملون يوضح فى جراءة واقعية جديدة تماما على الفن المصرى - كيف تتجمل المرأة وكيف تقبل على زوجها حاملة هدايا من الزهور تضفى على علاقتهما السعادة والحبور وذلك من خلال الاشارات التشكيلية فى كل جزء فى تكوين اللوحة .

● ففى رسم كل من وقفة الملكة والملك وطريقة رسم الملابس وحركة الشرائط والصديرية الشفافة والملابس الهفهافة - ونظرات العيون وملامح الوجه المعبرة - وانحناءة الجسم كل نحو الآخر وحركة الأيدى ولمسات الأصابع .

● فنرى الملكة التى تقدم براعم الزهور بيد وممسكة بباقة من الزهور فى اليد الأخرى وملابسها منسدلة على الجانبين تحف بهم شريطان طويلان حرا الحركة ويلامسان طرفيا الرداء المفتتح من الامام فيبدو جسمها عاريا فى وقفة مليئة بالحيوية والحركة .

" ملك يتكىء على عكاز "

ننظر الى وقفة الملك الذى بدوره يشارك الملكة مشاعرها . . .

يقف جلالته بطريقة خلاف ما نعرفه عن وقفة الملوك ـ وقفة حرة متكئا على عصا آخذا انحناءة خفيفة الى الامام وناظرا الى الملكة ـ وجسم الملك بالملامح الفنية لهذا العصر وخاصة البطن المرتخية ورسم الأطراف والشرائط المتدلية من ملبسه فى علاقات جمالية بخطوط لينة رخوة غير مشدودة وأطراف الملك أى الذراعان والساقان ـ فنجد الوقفة غريبة ـ فنرى الساق اليمنى ممتدة للامام واليسرى مقاطعة لها بمنظور داخلى متجهة الى الوراء بقدم مرفوعة عن الأرض ومتكئة فقط على الأصابع الأمامية والتى هى بدورها متقدمة فوق منظور كعب القدم اليمنى المستقرة على الأرض فتصبح القدمان متشابكتان .

● وان حرص الفنان على جعل خطوطه فى الرسم آخذا نغما تعبيريا واقعيا شاعريا يضع فى طياته التشكيلية ما يتآلف فى العلاقة بين هذه الخطوط من معان تستشعر وتحس وليست مباشرة وان كل خط جانبى أو خط رئيسى هو معنى بفكر وخيال تجرى خلفه قريحة الفنان وبعلاقة الخط بالاخر هى علاقة محسوبة حسابا فنيا دقيقا ولا يخرج من بين يديه خطا سهوا أو عفوا ـ وبناء على ذلك :

● ندقق الرؤية فى الساق اليسرى والخارجة من ركبة مثنية ومائلة للخلف فى تقاطع مع الساق اليمنى المائلة بدورها للامام نجد استمرار خط الساق اليسرى غير متقابل من خلف امتداد الساق اليمنى فيبدو منكسرا ـ أى تتحرك الخطوط فوق الرسغ لأسفل وتقاربت من بعضها فانحسر سمك بقية الساق ويتحقق من ذلك أنه يوجد فصل مقصود ـ يقصد به وجود عاهة خلقية يريد الفنان المغرم بالواقعية والتزامه بالاتجاه

الفنى الحر فى هذا العصر أن يسجلها ـ وهذا الفنان الذى أهتم بكل كبيرة و صغيرة فى شاعرية جميلة لن يفوته هذه الخطوط التى لا تتقابل للساق اليسرى الا اذا كان متعمدا وخاصة بما يتعلق بوقفة ملك مثلا لرمز صورة الاله على الأرض الكامل المحيا .

● ولكن هذه الواقعية ألغت اللجوء الى المحاولات المثالية وتجنب تسجيل العيوب الخلقية أو المرضية بل واشارت اليها بكل صراحة وجرأة .

● نستطيع أن نفسر المعنى خلف طريقة رسم حركة الذراع اليمنى فى مسك العصا ـ وهى ليست عصا الامارة والشرف والنبل ـ وان التفاف الساعد ومعصم اليد والاصابع حولها ـ واتجاههم الى حدود التكوين على اللوحة يبدو واقعيا تماما للحالة الخاصة فى طبيعة وقفة الملك التى أشرت الى سببها ، وهذا العيب المرضى أو الخلقى ـ يستلزم وجود العصا للاتكاء عليها وخاصة وان الالتواء فى طرف العصا متجها الى الداخل فى عمق الصورة أسفل التقاء الذراع بالجسم وان كان هذا التماس بمنطقة حساسة غير مريحة للأعصاب وهى منطقة الابط فى وقفة مضمونها المتعة والسعادة .

● فالشكل الفنى لالتقاء طرف العصا المثنى بابط الجسم بين خطى الجسم والذراع ليس تصرفا جماليا وكأنهما خط انكسر على حافة العصا المستقيمة وخاصة وأن حولها خطوط غير مستقيمة لتتوازن معها ـ وانما حولها خطوط رخوة لينة .

● وبالنظر الى الشكل العام نجد أن وجود العصا له وظيفة فنية هامة ، فيتوازن خط العصا المستقيم من الجانب الايسر فى اللوحة مع الخط الخلفى لرداء الملكة الشبه مستقيم من الجانب الأيمن للوحة باعتبارهما الخطان الأساسيان على حدود التكوين من الجانبين ـ وان هذه الضرورة الفنية لايجاد الاحساس باتزان التكوين وتماسك البنيان فى أجزاء اللوحة .

● وان هذه الضرورة الفنية تلفت النظر عن الضرورة لاحتياج العصا الهام ليتكئ عليها الملك العاجز .

وحركة انسدال الذراع اليسرى بدون أن يكون توظيف لحركة جمالية مثل حركة ذراعا الملكة أو غيرها من حركات أذرع الملوك المعروفة والممسكة ببعض الرموز أو المجاورة للجسم الانساني - انما رد فعل للاتكاء والجهد المبذول في الجانب الأيمن وخاصة الذراع اليمنى والموضح في طريقة اليد والتواءها في مسك العصا - فهي حركة تلقائية من الذراع اليسرى .

● وان الملك على وضعه هذا بدون العصا سيبدو شخصا مرسوما في الهواء غير متزن الوضع والحركة - لا واقفا ولا طائرا - وانما شكل ملصق على خلفية بخطوط كثيرة منحنية ومتقاطعة - وخاصة حركة الشرائط الكثيرة المتطايرة فان محاولة الفنان التشكيلية بجعل الساقان متقاطعتان ومتشابكتان وطريقة الاتكاء على الاصابع بأنها وقفة دلال ورخاوة هي محاولة ذكية في لفت النظر عن وجود عجز بساق الملك - وقد شغل الفنان أعيننا بحركة الشرائط المتطايرة ذات الثنايا والمتدلية من على بطن الملك منسدلة على الجانبين وطريقة قطعها للاطار والخطوط الأساسية لجسم الملك وأيضا الشرائط المتدلية من خلف رأسه بشكل متموج رقيق في اتجاهات مختلفة - نزد عليها بالتالي الشرائط المتدلية من على الجانبين الأماميين لرداء الملكة أيضا والشرائط المتدلية من خلف رأسها فبتوزيع هذه الشرائط في مناطق مختلفة في اللوحة تلعب دور شاعري يحقق رد فعل في الحركة الحرة للملك وكأنها وقفته - وقفة يتطلبها الموقف الشاعري في راحة واسترخاء وتحقق الاحساس بجمال الطقس المنعش وكأن هذه الشرائط يسرى فيها نغم يرصد المشاعر العاطفية وكأنها تعلقت وسيبت في كل جزء من اللوحة هذه المشاعر النابعة من وجدان الملك والملكة وخاصة في الالتواءات والتموجات الرقيقة بها وكأنها ذبذبات سارية فيها .

● ومنظر الملكة في وقفتها رافعة يديها ممسكة بالزهور على الجانبين بشكل مجنح وكأنها تقوم بطقوس رقصة شجية يختلج لها نفس الملك وكأنه في شكله الرخو هذا يحاكي الملكة في رقصتها ونظرتها الهائمة تجاهه في انحناءة جميلة خلابة - وينظر اليها في شوق كبير - وتشدنا لذلك طريقة رسم عينه - فنلحظ أنها مرسومة عن عمد من فنان العصر الاخناتوني المبدع ، في رسم انسان العين عند زاوية العين فتتحقق بذلك

النظرة الواقعية المعبرة والمتمشية مع واقعية الاتياه الذى رسم به وضعه - وليست النظرة المثالية الوقورة - وقد تخلى الفنان بذلك عن المثالية المعروفة فى طريقة رسم العين بوضع انسان العين فى منتصف شكل العين المعروف مثل ما رسم عين الملكة مثلا - ولقد أبدع الفنان فى تحرره من المثاليات بشكل مركز فى رسم شكل الملك أكثر مما تحرر فى رسم شكل الملكة التى تبدو فى وضعها وشكلها العام منذ الوهلة الاولى لرؤيتها خاضعة للقواعد الفنية الفرعونية العريقة - فنلحظ أيضا فم الملك الفاغر - أى شفاهه مفتوحة قليلا - وكأنه يقول أو يهمس بشىء.

- ونجد الكوبرا المقدسة على جبهة الملك واحدة ونجدها على جبهة الملكة اثنتين وفوق كل واحدة قرص الشمس !! ؟؟

- وقد بدت الملكة فى وقفتها المعبرة عن الدلال الأسرى بخطوط جسمها الانثوى ذى الخطوط المرنة والمنحنية التى تظهر مفاتنها وقتها تعكس الى حد كبير رساخة لأصول الفن المصرى بشكل رزين ولتزم خاصة الخطان المحددان لشكل الرداء الشفاف وهم يرتكزان على خط الأرض كأنها حدود شكل هرمى.

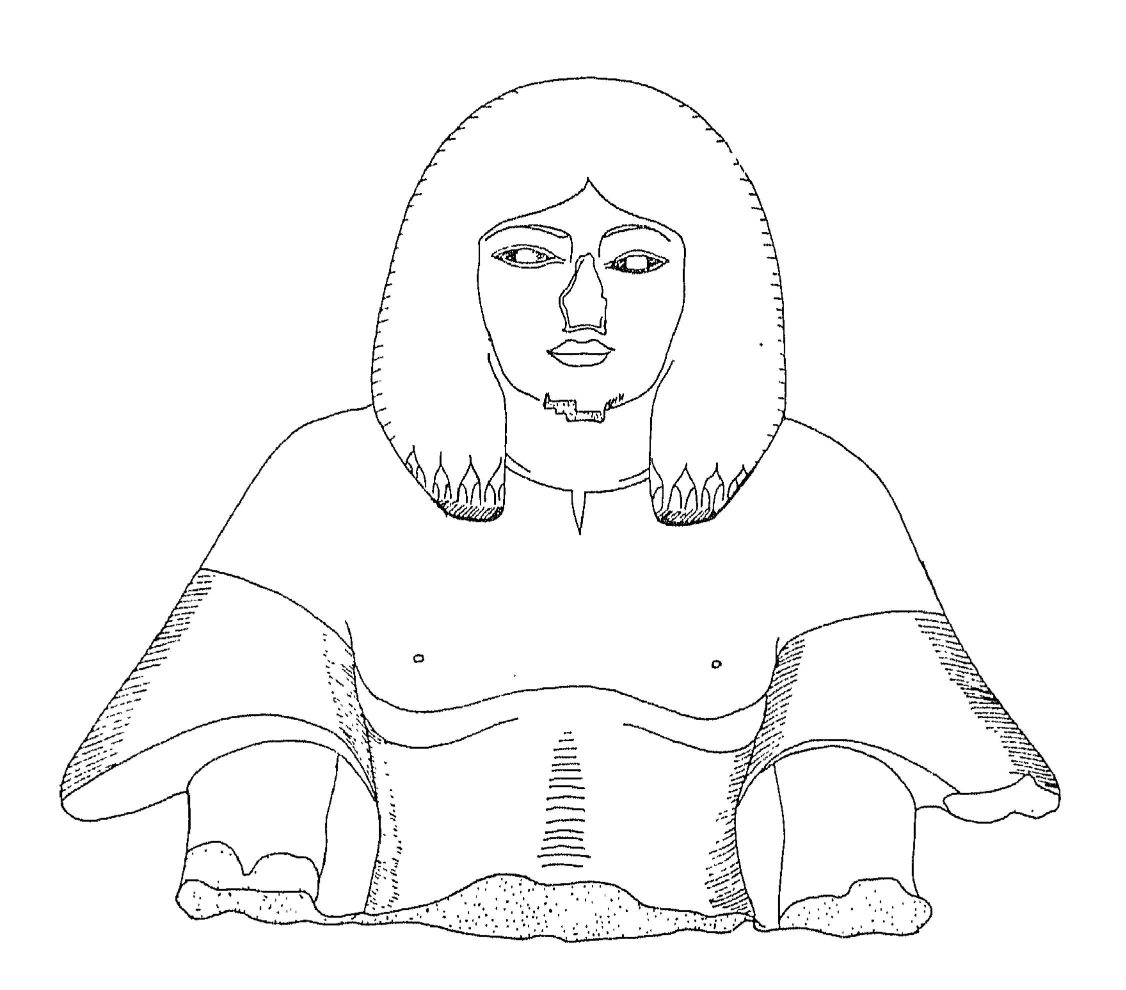
- وحور الفنان رسم اليد اليمنى الممسكة بالزهور المقدمة للملك بمنظور غير واقعى "أى المنظر لليد الذى يجب أن يكون غير مرئى - ولذلك يبرز الجانب الذى تظهر فيه جمال حركة الاصابع - وهذه لمحة مثالية فى ابراز جمال الحركة البشرية - وتخليا عن الواقعية التى يتبعها فى شكل الملك.

- وهذا التصوير الحائطى لمنظر من مناظر الحياة الطبيعية بين ملك وملكة فى لحظات اقبال عاطفى وقور يطوى فى طياته تباشير اللقاء اجتماعى مقدس بين زوجين ملكين يمثلان رمز الاله ورمز الحياة والخصوبة والعطاء - فى جلال يناسب القيم الاجتماعية التى هى من سمات الفن الفرعونى طوال عصوره المختلفة دونا عن بقية حضارات العالم مثل اليونان والرومان وخاصة الحضارة الهندية الذين تناولوا هذه المواضيع بشكل سافر وفاضح بل وكانوا يعتبرون اسرافهم وسفورهم وعدم الحياء هو نوع من العبادة والقرابين فى تقديس بعض الالهة ، ولكنا لا نرى أبدا فى الفن الفرعونى

مواضيع العلاقة بين الرجل والمرأة ورسمت وسجلت في نقوشهم وانما قدس المجتمع الفرعوني هذه العلاقة وأحترمها احتراما قدسيا - وانما أشار الى رمزيات الاخصاب وربطها بالالهة كمعطيات قوة قدرة البقاء والنماء - وعندما أشار اليها فنانو عصر اخناتون - جعلوها رمزيات جمالية في وقار وجلال انما يعبر عن ملامح بهجة الحياة وحكمة الوجود - وتقديس الأسرة .

● ولأول مرة نرى في المناظر الفرعونية وخاصة في عصر اخناتون صورة لمنظر له دلالات اجتماعية خاصة بين الملك والملكة فهي أول المحاولات - وانما عندما صورت مناظر لتوت عنخ آمون وزوجته لم تكن بهذه القوة والجرأة في مباشرة قريبة جدا الى الاستنباط للذهن والمشاعر - وانما يسودها الروح العائلية الهادئة - ومدى الترابط العاطفي والتآلف البشري والانساني .





الموظف



موظف من الدولة الحديثة

تمثال من الجرانيت الأسود لأحد كبار موظفي الدولة ، يجلس من عصر امنحتب الثالث (١٤٠٥ - ١٣٧٠ ق ٠ م) والنصف السفلي من التمثال فقد في القدم وعندما كان هذا التمثال كاملا كان يمثل شخصا جالسا القرفصاء على غرار تماثيل امنحتب أبن حابو ورعمسيس نخت المعروفة لدينا الان والتي ترجع لعصر الدولة الحديثة .

• وقد صور الشخص صاحب التمثال لابسا الباروكة Wig ورداء فضفاضا بأكمام واسعة ذات ثنيات وطيات . ويلاحظ وجود فراغا منتظما بدلا من الانف الذى سقط من الوجه في القدم وفشلت محاولات اعادته أوترميمه عدة مرات فيما بعد وقد نقشت خلف التمثال سبعة أسطر من الهيروغليفية تنطق بصلوات وابتهالات صاحب التمثال وتقدمه القرابين الجنائزية للاله رع - هارمخيس - آتوم وتعدد هذه السطور القابه ووظائفه التي نعلم منها أنه كان أميرا وراثيا ، وحاكما محليا ، وقاضيا ووزيرا صاحب مكانة لدى الفرعون ، وكاتبا محبوبا لديه ، وحاملا للعلم على يمين الملك ورئيسا لاحتفال الاله آمون في المهرجان الأبدى .

• ويلاحظ أن اسم صاحب التمثال قد اختفى مع الجزء المفقود من التمثال وقد عثر على هذا الأثر عام ١٩٤٢ بالجهة البحرية الشرقية لعمود (بومبى) بالقرب من الجدار الفاصل بين المنطقة ومقابر المسلمين ، وقد عثر على العديد من العناصر الاثرية من عصر الدولة الحديثة بالموقع الذى يرجع الى العصر اليوناني الروماني وهو ما يشير الانتباه لطبيعة منطقة السرابيوم التي تقع أصلا في قلب حى مصرى أصيل هو حى راقودة القديم نواة مدينة الاسكندرية التي أنشأها الاسكندر الاكبر في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد . أ . ع

مسجل بالمتحف اليوناني الروماني تحت رقم ٥٩٥٣ معروض بالصالة رقم ١٠
ويبلغ ارتفاع الأثر على حالته ٦٧ر٠ م ٠

التحليل الفنى :

معظم التراث الفنى القديم لمختلف الحضارات المهشم والمبتور الأجزاء وبما عليه من حال لا زال مبعثا للجمال وموحيا للالهام للفنانين والشعراء والكتاب.

- هذا التمثال الذى فعل به الزمن ما فعل أصبح فى رؤية التصقت فى مخيلتنا واجترت معها القيم المرتبطة بفنون العصر الحديث المعتمدة فى ثقافة الفنان الذى يرى نتاج الحضارات فى وقت واحد وبشكل مقارن وخاصة بأشكالها المتأثرة بعوامل الزمن والتاريخ وانفعال وعنفوان ثوراته السياسية والدينية بالاضافة الى صور الجهل فى عصور اطمحلت فيها المعرفة بحقيقةالقيم الكامنة فيها .

- فهذا القطاع من التمثال وهو ما يشبه فى الفن الحديث Bust أى الرأس مع جزء من الصدر - ولكن القطع هنا يجىء عندما فوق (وسط البطن) ونهاية العضدين) فله تكوينا خاصا يختلف عن التمثال النصفى المتعمد وضع حدوده المألوفة فى العصر الحديث (وان مثل هذا التمثال بما يشابهه من الأوضاع بعد ضياع باقى أجزاءها هو أساس هذه الرؤية) حيث أن الاوضاع للتماثيل الاثرية بعد العثور عليها مهشمة واستقرت على حالتها الغير كاملة لفتت النظر كتراث لا زال يحمل نفس القيم القوية التى توجد فى التمثال الكامل ككل وأحيانا تتركز الرؤية لهذه القيم فى جزء منه - فتأثر بها الفنان الحديث وراح من شدة اعجابه مقلدا لها - يصنع بعض تماثيله على أوضاع تشابهها مستفيدا بما تحمله من قيم وحدودا جديدة للرؤية التشكيلية وبذلك إنشر وضع التمثال النصفى والتمثال الجزئى .

- فالرأس بخطوطها الخارجية هى شبه نصف كرة يخرج من عند طرفيها من الجانبين خطين دائريين تنبسط نهايتهما بانفراجة الى الخارج ، ثم يدخلان للداخل يحددان أكمام سترة هذا الموظف فيأخذان فى الالتقاء بالجسم زاوية دائرية فيمتد الخط وكأنه خط واحد من الكتف الى خط الوسط .

- فنجد وكما هو معروف عند الفراعنة أن الخط أساسى التعبير والبناء للتشكيل

وان كان يأخذ مسطحات في كل زاوية منها يبدو الخط وكأنه ميزان النظرية تعتمد على براعة وعلى أصول طبيعية - "فمصر بملامح بيئتها الطبيعية بخطوطها المنبسطة في أرضها وسماءها واختلاط هذا بالديانة التي بالتالي متأثرة بطبيعة هذه البيئة - له شأن كبير في كل ابداع ينشأ من أيدي فنانيها" فتخرج الذراعان ورغم أنها مهشمة - تشعرنا برقة الفنان الذي جسد في هذه الخامة الصعبة والكتل الصماء - فالذراعين المجسدين بشكل أسطواني يعلوهما خطي الاكمام بسطحيهما العالي مرسوم فوقهما خطوط وهي تحلي أكمام الجلباب تؤكدان حجم الكتلة فوق الذراع - " وهي خطوط كثيرة موازية لطرف الكم ومتساوية المسافات بينها " وكأنه خفيف الوزن هفهافا ، ويؤكد هذا التنغيم الخطي على حواف الاكمام الذي يسرد على التنغيم الخطي المموج في جسم الباروكة للرأس وخاصة (الجديلتين) عند مفرق الشعر النائمتان على جانبي الجبهة تؤكد مدخل آخر لمدى الرقة التي تلزم طبيعة الفنان في التعبير واطراء على هذه الخامة نوعا من الغزل في طبيعتها وكأنها عجينة لينة تشكل بسلاسة جوهر علاقته الانسانية مع جوهر طبيعتها الصخرية.

• وفي نهاية الكسر على خط الذراعين ووسط البطن نشعر بأنه كان تمثال جالس فالعضلات البطنية تأخذ تشكيلاتها خروجا للامام والذراعين تشكيليا ممتدان الى الامام ويؤكد هذا، هذه الحواف عند الكسر في الذراع بها أسطح أفقية ممتدة للامام تشير الى بداية زند الذراع الممتد للامام وسنودا على عضلات الفخذ الممتدان أمامه واللذان كانا يأخذان شكل جلسة القرفصاء لانه واضحا تماما أنه تمثال جالس مثل تمثال الكاتب.

• فان الشكل عامة على وصفه هذا يعتبر قطعة فنية تمس أوتار العاطفة الانسانية فالابتسامة على الوجه ونظرة العينين التي بها ود لا متناهي ينبع من شخصية نبيلة تنضح بكل مظاهر الحياة الانسانية الراقية في شكلها المتكامل من الناحية الروحية والمادية - يبدو أن اللحية الخارجة من نهاية مثلث الوجه عند الذقن وبشكلها الأسطواني الذي يطل ببروز يخرج للامام كان يرد على شئ مجسم أفقيا كان على الحجر

يمسك به هذا الشخص بيديه وان كان كتابا أو ورقة بردى ، وعند الملاحظة الدقيقة فى الشكل العام نجد التمثال فى هذه الجلسة .. وبشكلها المتماثل عدم تماثل دقيق فى التنفيذ ـ فمثلا الكتفين بحجم استدارتهما مختلفة ، وحجم الخطوط الزخرفية على أطراف الاكمام غير متساوية وهذا واضحا تماما وكأنه مقصودا وتحدد عضلات الكتف والبطن والذراع جهة يسارنا أعلى قليلا جدا من عضلة الكتف والبطن والذراع جهة يميننا وكأن أوجد الفنان متعمد حركة خفية فى جسم هذا الشخص ربما الآن وضع يديه الممسك بالكتاب ـ بالشيء الذى بيده والذى ليس محددا لنا ـ كان مختلفين فأخلفا معهما ميزان حركة الجسم ـ عند تدقيق الملاحظة فيه ـ أو تعمد ذلك الفنان ليجعل الحركة تنبع من التمثال من جوف السكون الرزين كما يبدو من الكتلة الثابتة لان فى الدولة الحديثة كان الفنان فى طريقه للتحرر من القيود والتقاليد الفنية التى كانت ثابتة من عهد الدولة القديمة ـ وابراز شخصية الفردية فى التعبير فاكتسبت الفنون فى ذلك العهد العناية بالحركة على وجه الأخص.

• ومن الناحية التشكيلية نجد الايقاع للبروزات فى الشكل تتنغم حسب وظيفة كل منها فالذقن مع نهايات الباروكة المدببة وبروز الصدر الغير حاد كان يرد بالطبع عليه بروزات قبضات الرجل الممسكة بالكتاب ـ فهذا الوجه تشيع فيه تعبيرية روحية قوية لانه يحمل صفات مستترة يحرص عليها الفنان (الفنان الرسمى) الى الملك ابن الاله .

• فان الفن فى الحضارة المصرية يخضع للسيادة الروحية الدينية المتمثلة فى الملك صورة الاله أو ابن الاله وطبقة الكهان ـ وأفراد الأسرة الحاكمة ـ فهو بطبيعة الحال فن طبقى ـ أى فن الملك والنبلاء والكهنة ـ " الفن الدينى والرسمى " والفنانون أصل نشأتهم وخبرتهم تلقوها تحت تعاليم وتقاليد فنية صارمة تسودها روح عقائدية موروثة فكان يحتضنها فكر وروح كهنوتى فى تدريبها واعداد عريق فى الامور الفنية التى تخص الدنيا والدين والآخرة ترعرعت ونمت فى كيانه ـ فكل خط وحركة له دلالة وله معناه بشكل محدد فالفنان الذى يصيغ تمثال

الملك ابن الاله هو الفنان الذى يمثل تجسيد أفراد هذه الطبقة .. فهو الذى كان يعمل تماثيل الامراء وكبار الموظفين والكهنة .. بالتزام شديد .

• بل ولأن الفنان هو موظف مدى الحياة لخدمة الفن الذى يقربه من الالهة لأنه يشارك بكل عقيدته ووجدانه فى عمل تماثيلهم البديلة عن شخصهم فى المعابد وتخليدهم من خلال هذه التماثيل وتعظيمهم عن طريقها حتى تعود الروح اليها فى الحياة الاخرى .. فلا يوجد فن شعبى تبقى لنا بنفس الدرجة التى نراها للطبقة الحاكمة - حيث مواصفات القوة والخلود تتوفر لهما فان وجد فن شعبى وهذا محتما لشعب أحب الفن ويتلقى عقيدته من خلاله فلم يكن يصنع من المواد الشديدة الصلابة التى تغالب الزمن .

• عودة الى الوجه ذو الابتسامة الهادئة الدائمه فنجد الأنف ربما كانت موصلة أثناء صنع التمثال لقصور فى حجم القطعة الحجرية أو تكون بترت ورممت فى عهد الفراعنة ذاته .

• فهولاء البشر الذين عرفوا أن ينحتوا تماثيلهم فى خامات صلبة لا بد وأنهم استطاعوا أن يلصقوا بمواد صلبة أيضا توصلوا لمعرفتها .

• فلا يوجد ما يشيرنحتيا انها كانت من أصل الوجه وأيضا لا يوجد آثار لثقوب توضع فيها خوابير صغيرة لتصل بين الانف المضاف والوجه ، ويدل ذلك على أنه كان أسلوب اللصق فى طريقة وصلها بالوجه - وقطعا مادة اللصق مادة قوية تناسب قوة وصلابة الحجر الجرانيتى النارى .

• وان سقوط الانف عن طريق محاولة بتر وتحطيم متعمدة تقريبا وهذا لتهتك حواف جسم الانف المكملة لها والمتصلة بالوجه بعد حدود اللصق عليه فمكان الانف بالحواف المكسورة المحيطة بها فى جسم الوجه يدل على أن الانف كانت ملتصقة بمكانها بلصق من مادة قوية جدا وأثناء التهشم الذى طرأ عليها خرجت الانف من

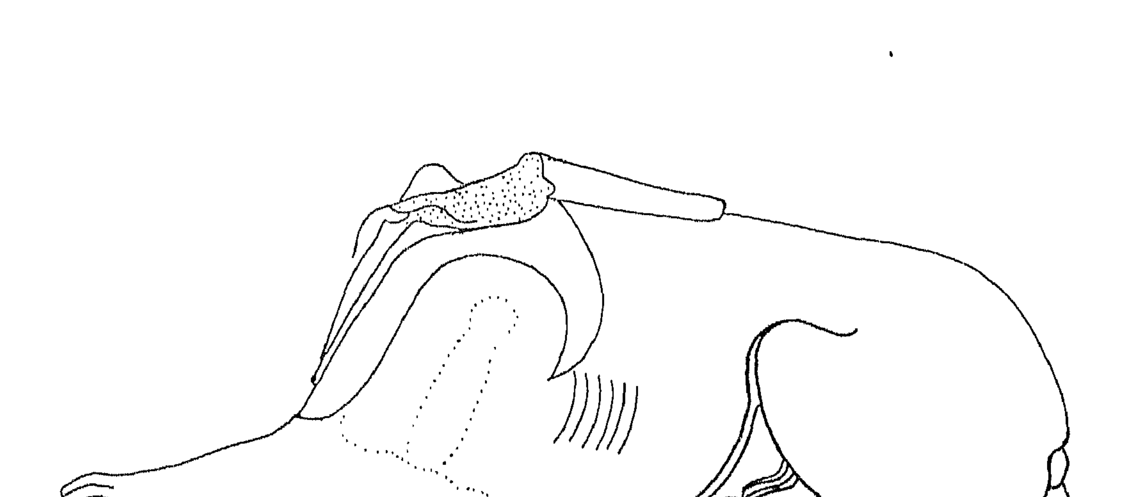
مكانها آخذة معها شظايا من حواف الوجه حولها وهذه المحاولة فى تهشيمها لم تكن أثناء التقلبات والثورات الدينية وخاصة فى عهد اخناتون - لأنه ترك كل شىء خلفه وراح يبنى مدينته أخيت أتون بمعنى أفق آتون أى أفق الشمس هذا بعكس ما حدث بعد انتهاء فترة حكم اخناتون فقد لقت كل مخلفات عصره ابادة كاملة وتحطيم شامل ولكن فى عهد البطالمة عندما انكبوا على احضار تماثيل كثيرة من تماثيل الملوك الفراعنة والامراء (بما يمثلوا من ألوهية وعقيدة دينية) وتماثيل الالهة والكهنة - تقربا الى الشعب المصرى والى مشاعره العميقه .

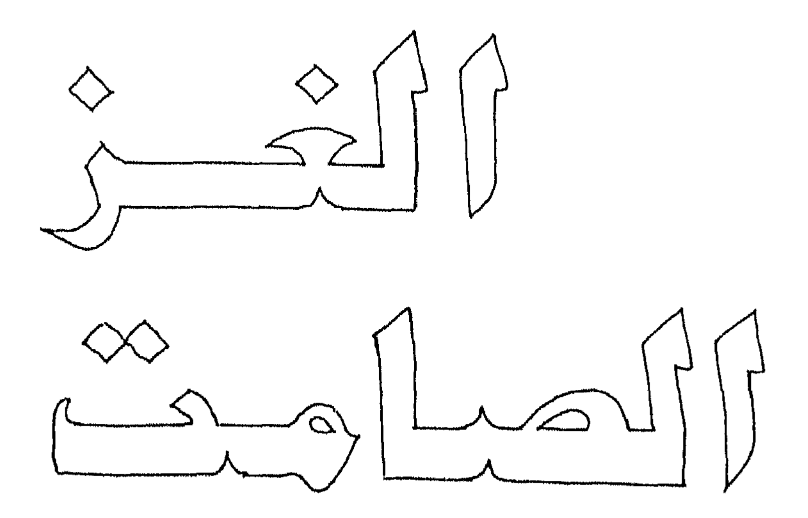
• فلابد وأن هذا التمثال كان فى حالته السليمة والكاملة أثناء احضاره الى الاسكندرية . . وأن وجود الذقن الممتدة والمتدلية أمام الصدر هى اما دلالة بأنه شخصية كاهن أو رجل ذو مكانة هامة وخاصة فى الدولة - فهذا التهشيم والتحطيم طرأ على التمثال من قبل الثورات الدينية اما الثورات المسيحية ضد الوثنيين وتماثيلهم وأما بصورة قريبة أكثر ومؤكدة على أيدى الوثبات الدينية الاسلامية بعد فتح عمرو ابن العاص لمصر - لهدم كل آثار للعقائد الوثنية وتهشيم معالمها أسوة بتعاليم الدين الاسلامى فى القضاء تماما على أى شكل من أشكال الوثنية وذلك من وجهة نظر دينية بحتة ومقومة لبدء مجتمع جديد .

• وبعيدا عن الدوافع الدينية والملابسات الخاصة بها فى التاريخ - نستطيع أن نقول أن هذا الجزء المتبقى من التمثال لا يفقد قيمته الفنية - فالقيم الفنية الرفيعة - وخاصة المجردة من أى أهداف خاصة أو حيث يبدو ذلك لنا الان - هى التى تعيش وتفرض نفسها كبصمة للوجود الانسانى المتميز فى زمن ما وعلى أرض مصر خاصة .

وهذا ما يحمله لنا التاريخ من آثار المصريين - "حيث الفن والحضارة" - الجمال والفن الرفيع يشع كأشعة الشمس على العالم كله .

ف . م




الغز
الصامت



اللغز الصامت :

تمثال من البازلت الأسود لأبي الهول طوله ٠٫٧٥ م ويبدو وأن الرأس قد هشم في الماضي عمدا والتمثال قد نحت بدقة تلفت الانتباه ، وقد اكتشف هذا التمثال في أساسات منزل أديب بشارع شريف بالاسكندرية وهو يرجع للعصر البطلمي ولقد كان أبو الهول في مصر الفراعنة (تمثال برأس آدمي فوق جسد حيواني) بمثابة القوة الملكية يسحق العصاة دائما بلا رحمة ويحمي الاخيار ومن دراسة ملامح الوجه يتضح أنه انما يمثل الملك أو اله الشمس .

• وأشهر تماثيل أبي الهول على الاطلاق هو تمثال أبي الهول بالجيزة فلقد نحت من صخرة هائلة بأمر الفرعون خفرع رابع ملوك الاسرة الرابعة ويتميز هذا التمثال بحجمه الأسطوري الهائل وهو يربض فوق رمال الصحراء كحارس لممرات الغرب حيث تختفي خلالها الشمس والموتى .

• وأقدم صور لأبي الهول على الاثار المصرية ليست تمثال الجيزة كما يتبادر الى الذهن بل هو نقش على لوح من الأردواز يرجع الى عصر ما قبل الأسرات موجود الآن بالمتحف البريطاني مثل عليه أبو الهول بجسد أسد ورأس صقر وقد زود بجناحين يبرزان من منتصف ظهره وقد قيد هذان الجناحان على الظهر بواسطة حبال متقاطعة تمر من أسفل بطنه وقد صور أبو الهول هنا وهو ينقض فوق ظهر ثور .

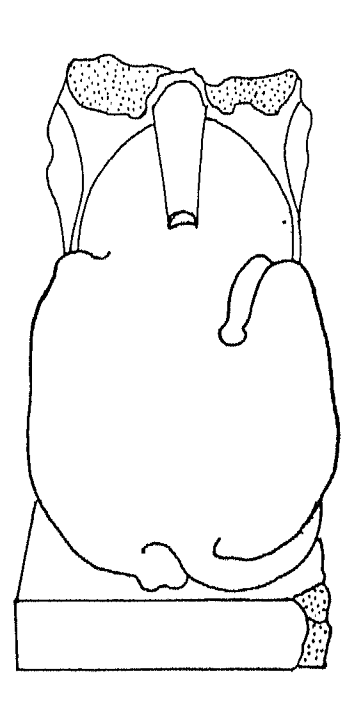
• وأثناء العصر اليوناني الروماني بمصر نجد لدينا ثلاثة أنواع من تماثيل أبي الهول وأول تلك الانواع هو ما يمثل ابا الهول التقليدي القديم والذي لم يتغير ملامحه المعروفة لدينا مثل عصر الدولة القديمة ، والنوع الثاني هو طراز أبو الهول الاغريقي الذي نشأ في بلاد اليونان والممثل بوجه انثى مجنحة عامة وأهم أنواعه هي تلك التي تزين نهايتي سوار ذهبي والنوع الاخر المصنوع من التراكوتا والموجود نماذجه بمتحف الاسكندرية ، والنوع الثالث وهو أبو الهول الهجين الذي يجمع في ملامحه بين كل من خصائص أبي الهول المصري والاغريقي في آن واحد ، حيث نشاهد

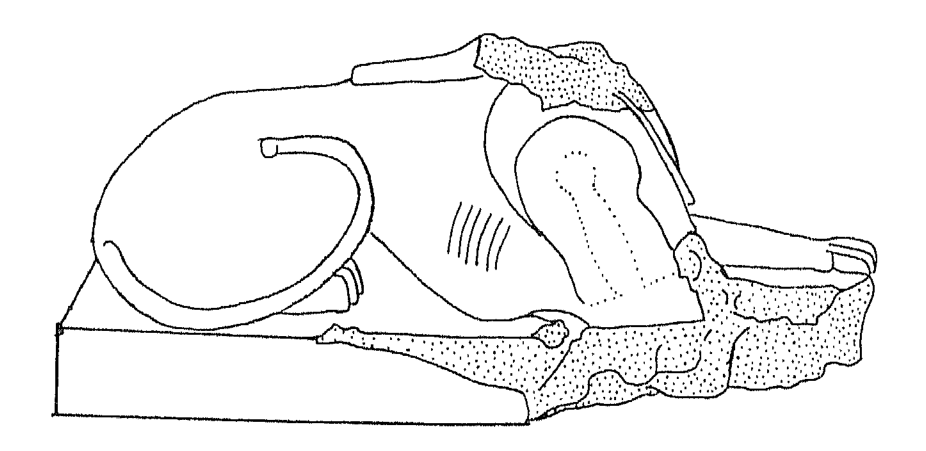
لباس الرأس وهو تاج (نمس) مصريا خالصا ولكن أسلوب اخراج الوجه والمخالب المتقاطعة افريقية تماما ولدينا بالمتحف نماذج له .

• ويلاحظ عامة أن أبو الهول المصرى كان يمثل دائما بوجه ذكر أما أبو الهول اليونانى فقد كان يمثل بوجه امرأة ذات طبيعة طلسمية وكما يبدو فى أسطورة أديب الشهيرة ويلاحظ أنه غالبا ما كان يحدث خلط بين أسطورتى أبى الهول المصرى وأبى الهول الاغريقى هذا . واللفظ الاغريقى لأبى الهول هو اسفنكس ويطلق هيرودوت على تماثيل أبى الهول المصرية...Andro Sphinx أى ذكور أبى الهول وهى غالبا لأسود تحمل وجها لفرعون مصر كما ذكرنا .

أ . ع

• التمثال مسجل بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية تحت رقم ٣٥٥ ومعروض بالصالة رقم ١٣ .





التحليل الفـــنى :

نشأنا فوجدناه التاريخ - "موجودا أسطوريا خارقا لوجداننا".

* قطعة فنية تنقلنا فورا من ذاكرتنا وثقافتنا الى الباطن البعيد وتحاكـــى وجداننا الأسطورى المتأصل فى أعماقنا - ولم نتساءل الى أنفسنا بالرفض أو القبـــول لأنه ممتزج بنا فى اللاوعى ويصل الى حد الاعجاز الفنى "البساطة المتأنية مـــن شدة التعقيد" وكأن الطبيعة بدأت بهذا الشيء المألوف لدينا هو أبو الهـــول فى ضمير الانسان المصرى يتربع سماء الوجدانية ...... رأس انسان على جسم حيوان قوى يأخذ تكوين لتجسيم مستعرض رابض على قاعدة مستطيلة وقد دمجـــت حلوله التشكيلية برقة فتنسلخ منها المادة الثقيلة ويتبقى لنا الاشعاع الوجـــدانى الحضارى للمصرى القديم.

* فما أمتع من أن يتأمل الفنان الحيوان وعند تقليده الى عمل فنى وارتباط رؤيته الفنية بعقيدة ورموز خاصة تتحول الرؤية العادية الى رؤية خاصة وعجيبـــة من ابتكاره يستمد حلولها التشكيلية من شكل الطبيعه الظاهرى فتتبلور على يديـــه وكأنه ينقب عبر الجوهر الكامن بداخلها فيرتقى بها وبه وباختمار التجربة لديـــه

خلال العصور متحررا من قيود المحاكاة والالتزام .

• يطالعنا هذا الوجه الانساني للملك أو الاله ذو الابتسامة الهادئة التي تتضمن طمأنينة وسعادة واستقرار سرمديا ـ من النظرة المعبرة عن اللانهائية النافذة الى الخلود والحياة الاخرى عبر الافق الكوني .

• والنموذج موضوع الحديث الآن قد فعل به الزمن كثيرا فتنبعث فيه آثار القدم وخاصة الكسور التي ربما لم تكن عفوية بل متعمدة . . فهو بدون رأس ولكن أجدر بنا أن نشير اليها بل لا ننساها لانها ذات أهمية كبيرة وخاصة لما تتضمنه من فلسفة فنية وعقائدية عند المصريين القدماء . . . . . .

• النظرة من الامام . . تتصاعد رؤيتنا بدءا من أطراف الباروكة على الصدر لاحتواءها كاملة في أعيننا بشعور يتسم بالمهابة والعظمة وهذا الدمج لخطوط الباروكة بالجسم بخطوط حساسة ونقلات تصل الى الشفافية وتكاد تتجمع خطوطها في جسم أسطواني يستقيم على ظهر أبي الهول ويعد حلا تشكيليا يخدم التكوين عامة فيرد عليه على الجانب للخلف قليلا

التجسيم الدائري لركبتي أبي الهول في حنكة تشكيلية هندسية :

• وينبثق من زاوية الركبة مع الجسم سطح مدروس هو أصلا خط البطن في تشكيل فني يعبر عن ذكاء الفنان وقدرته على اضفاء الرخاوة للمادة الصلبة ـ فيشعرنا بطراوة الجسم ـ فيرفعنا من على القاعدة ليسحب النظر الى التفصيل الموجز لعظم الصدر والتفاصيل التي على الكتفين بشكل زخرفي لا يبعد عن التشريح الطبيعي .

• ويمتد هذا الخط منغما حتى ينتهي مع الخط المحدد لتجسيم الزند في الجزء الامامي ممتدا حتى الأصابع الامامية ـ وتشدنا أكثر الجهة اليمنى لابي الهول حيث ينشأ تفاعل في غاية التعبير عن الاحساس بجسم أبي الهول (الأسد) حين يقطع الذيل خط البطن ملتويا على الركبة فيعطينا خطا دائريا فيه ترديدا لخط الباروكة الدائري من على الكتف فتظهر أصابع القدم الخلفية تلتحم بالجسم في دفء .

ومن جهة أخرى يقطع التماثل لجوانب التمثال فلا تشعرنا أثناء التفافنا حوله بالملل - بل نجد هذا الجانب مختلفا في خطوطه من الجانب الاخر فنشعر بالاستمرار في رغبة التأمل .

● وعند الرؤية من الخلف - يطالعنا التجسيم للأرداف بمساحة أعظم - بحجمها الدائرى المستعرض على الخطوط الامامية للتكوين وكأنها منبسقة منه امتدادا للجسم الاسطوانى الصغير فى نهاية الباروكة الممتد على الظهر .

● فالرؤية من الخلف تجمع الرأس من الخلف بالجسم الاسطوانى على الظهر بارتفاعات الركبتين على جانبى جسم الارداف معا - نجد خط العمود الفقرى محسوسا كبروز من خلال حساب الضوء الواقع عليه وذلك بنقلات حساسة تعطيه تجسيما حادا من خلال الضوء والظل . ممتدا له خط الذيل الملتوى على الجانب الايمن ونجد عضو التذكير مشكلا من الخلف من الخلف بهذا الترديد الغنى بالتجسيم الدائرى لأشكال الركبة ولنهاية الباروكة ونهاية الذيل - وبشكل متعمد فى ابرازه وعدم محاولة اهماله أو تجنبه بحل يقترن بحركة الذيل - وهذه لغة مقترنة بالفكر الاسطورى والعقائدى .

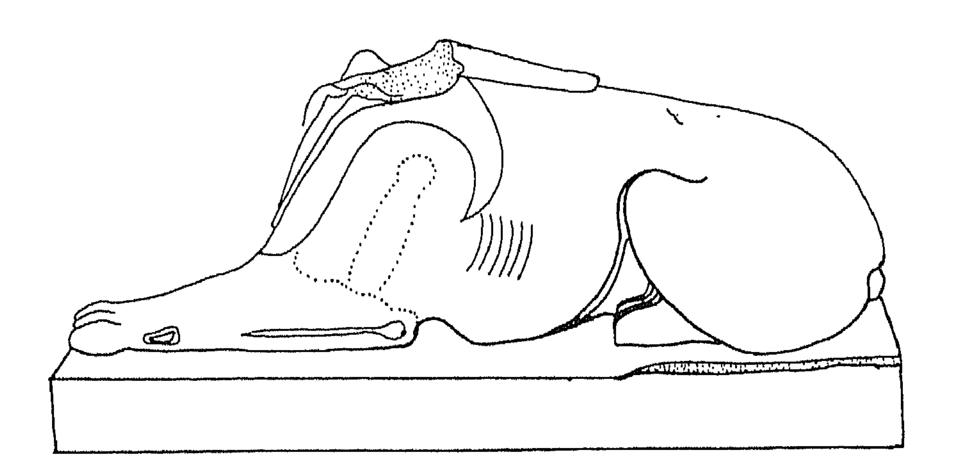
● وفى العودة للنظر من الامام - نجد المخالب والذراعين تخرج من أسفل الوشاح الرقيق الذى على صدره والذى فوقه أطراف الباروكة من الامام مجسما من خلال سطحين متوازيين عكسيين لشكل شلشان - والخط الناتج عنهما والممتد من نهاية طرف الوشاح وكأنه خط واحد منتهيا بالبنصر وهما فى غاية التبسيط الخاضع للتمكن والذكاء الانسانى .

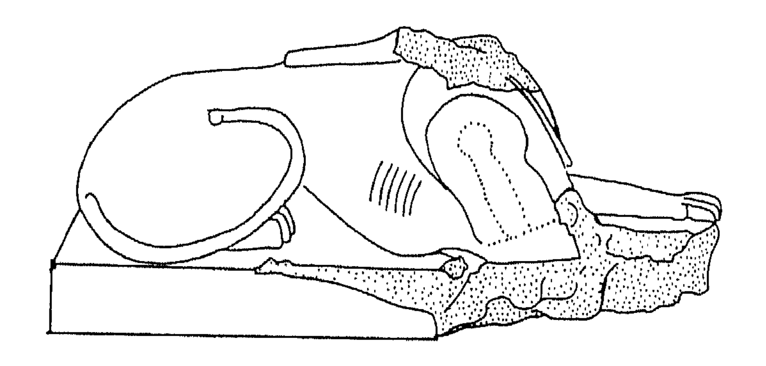
● وبعكس الرؤية من الخلف حيث تتجمع خطوط منظور أفقى لعناصر جسم أبى الهول من أعلى نقطة الى أدناها بالتتالى فى منظور مضغوط يتجمع فى كادر مستطيل ضلعه الاصغر يمثل القاعدة - فنجد من الامام وخاصة اذا اكتملت الرأس فى الشكل - نرى رؤية أمامية لا تظهر شيئا من خطوط التكوين من الخلف فنرى واجهة ذات هيبة .

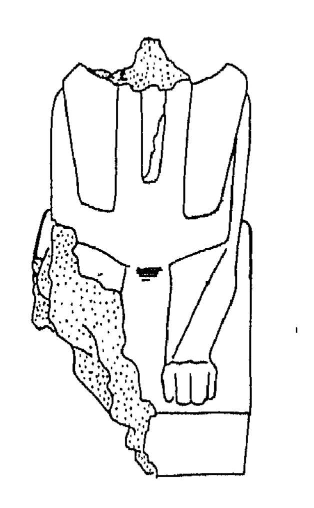
• الذراعان الممتدان للامام يخرجان من أسفل الوشاح فوق الصدر ثم الباروكة فوقه حتى تصل الى أعلى خط فى أفق الروئية وتحيط الوجه كواجهة المعبد ذا الصرحية والجلال والعظمة والمهابة.

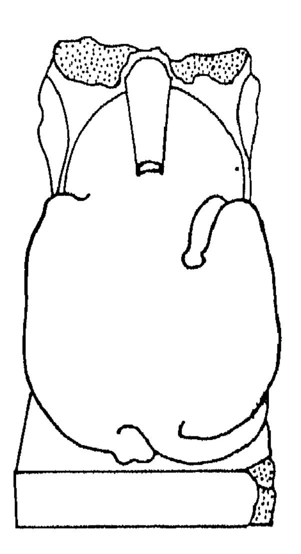
• وكأن الفنان تحكمه نظرية تكونت من خلال خبرته الحضارية العريقة - نظرية كونيةواقعية - تحكمها حسابات رياضية فى توزيع الاجسام الاسطوانية والدائرية والمسطحة المستقيمة ، والربط بينهما بالخطوط المدروسة - تحركها الروح السليطة فى كيان الانسان المصرى الى التفوق والابداع - هى الوجود الفعلى بداخله تجعله يصيغ روئيته من جديد بهذه الاوصاف التى لا تقف عند حدود الطبيعة ومظاهرها القاسية المعتادة .

ف - م

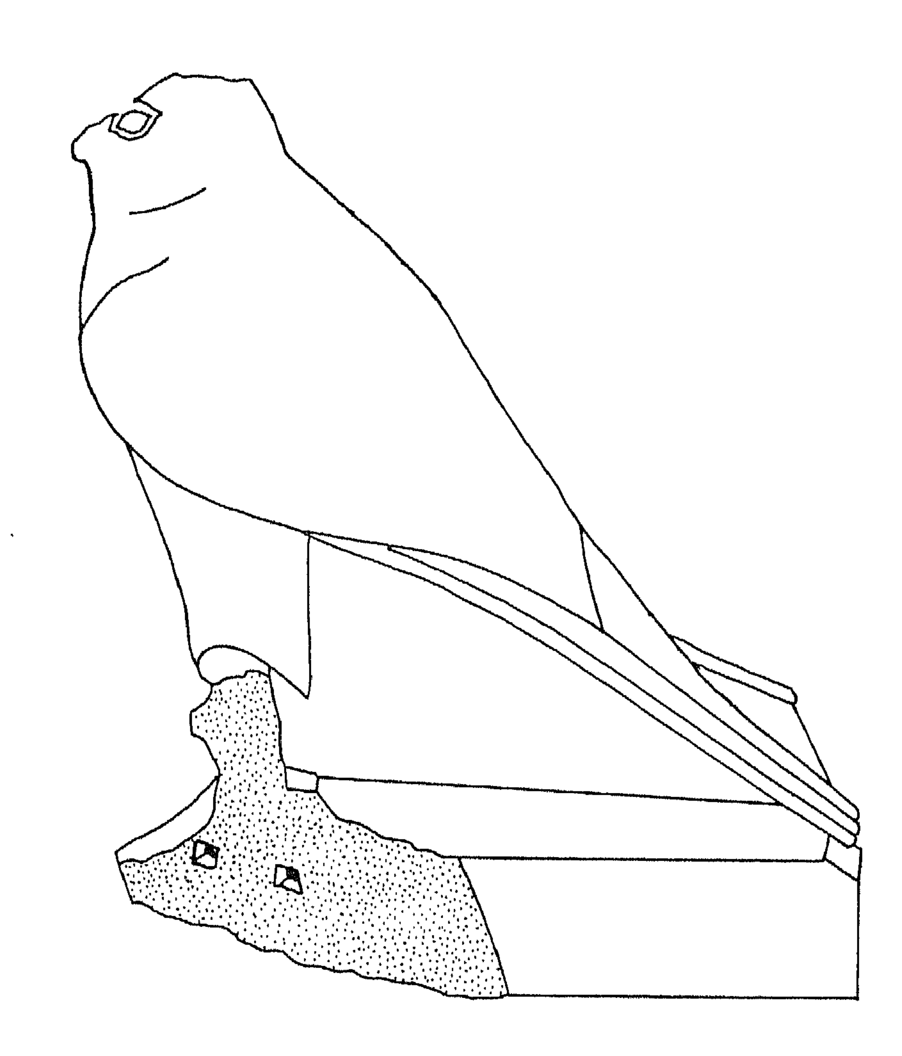












الصقر



الصقر :

تمثال لصقر كبير بدون رأس ، ومنحوت من مادة البازلت الأسود وقد فقد جزء من الرأس وأجزاء مختلفة من القاعدة والسيقان والأجنحة والذيل نتيجة لاعمال عنف من موقع العثور على تمثال العجل أبيس وكذلك تمثال الموظف المصرى القديم (شكل) ويلاحظ أن مادة تمثال الصقر هى نفس مادة تمثال العجل أبيس غير أن تمثال الصقر يفوق تمثال العجل من الوجهة الفنية. ويلاحظ وجود ثقبين فى الجزء الباقى من قاعدة تمثال الصقر ، يشير وجودهما الى حدوث أعمال ترميم قديمة بالتمثال وكما هو بالنسبة لتمثال الموظف المصرى (ترميم الأنف عدة مرات) وقد يوحى هذا بأن الآثار التى تم تحطيمها قديما بمعبد السرابيوم قد تعرضت لمحاولات اصلاحها وترميمها .

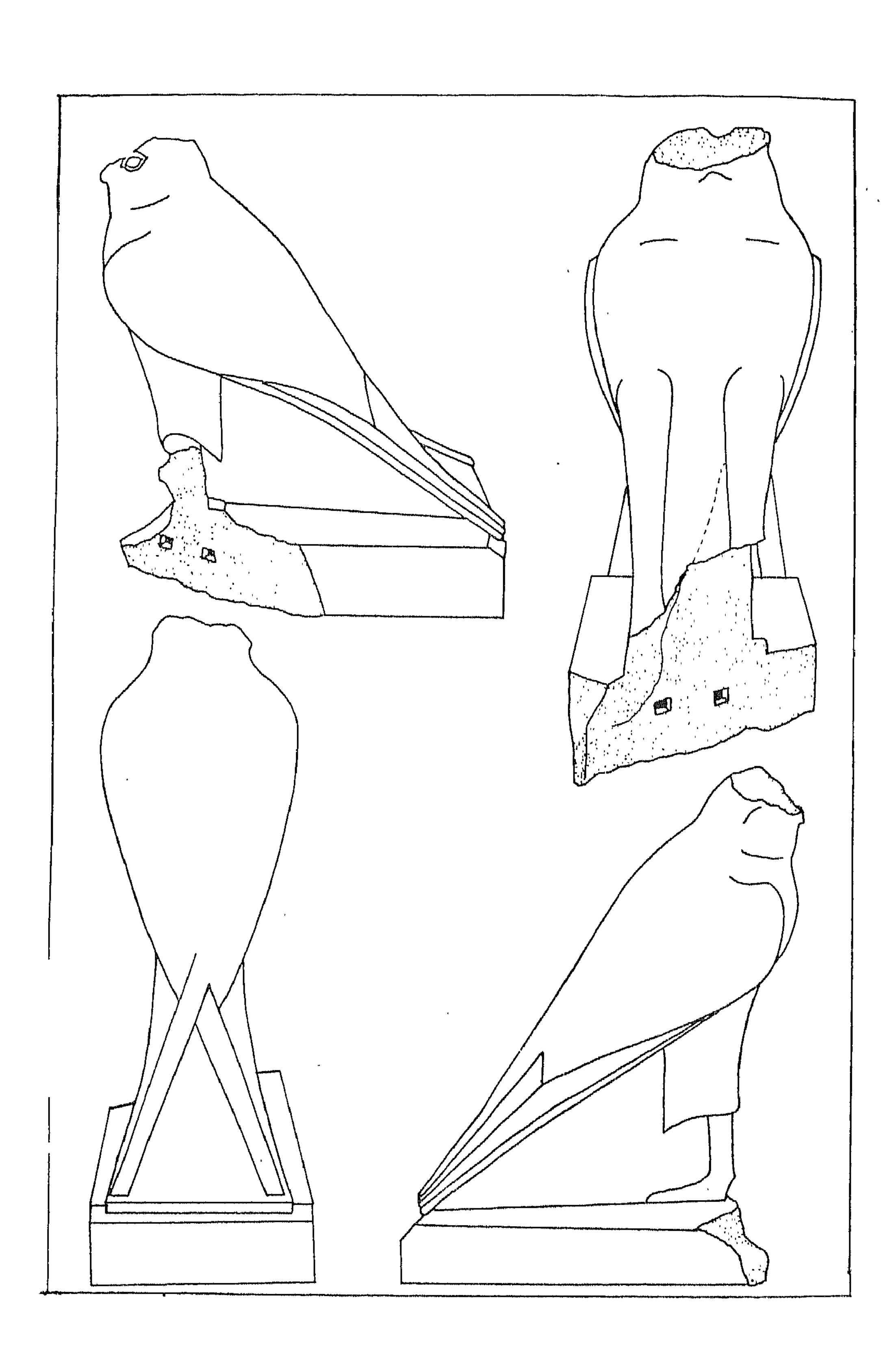
• ويذكر محمود الفلكى الى أن الباحثين عن الاحجار فى الموقع ذكروا له أنهم قد عثروا على عدد كبير من تماثيل الطيور ضمن تماثيل حيوانات أخرى فى الموقع ، فضلا عن أنه هو نفسه قد اكتشف صقرا من الجرانيت يعلو رأسه التاج المزدوج .

• وتمثال الصقر هذا للمعبود المصرى القديم "حورس" الذى يعنى اسمه (البعيد) لأنه تجسيدا لاله الشمس ، طبقا للفكر المصرى القديم ، والشمس يطل على الالهة أجمعين ولا يطل عليه أحد ولذا أطلق عليه هذا اللفظ (الشاعرى ذو المغزى العميق) (البعيد) .

• والموطن الأصلى لحورس يقع بدلتا النيل وأقدم معابده بنيت فى (بحدت) مركز دمنهور الحالى ، وكانت له مدينة أخرى بمصر العليا وهى مركز ادفو الحالى حيث يوجد أشهر معابده الآن وأكثر معابد مصر اكتمالا وهو يرجع للعهد الاغريقى (حيث بنى فى فترات متقطعة فى الفترة ما بين ٢٣٧ - ٥٧ ق.م.) ويوجد باللاهوت المصرى القديم العديد من الآلهة تمثلت بالمعبود حورس وتسمت باسمه غير أن حورس بن ايزيس وأوزيريس ، الابن الذى فقد أباه ، والذى استرد عرش أوزيريس الشهيد ، وتجسد فى فراعنة مصر طوال التاريخ المصرى هو أكثر

• معروض بالمتحف اليونانى الرومانى بصالة رقم ١١ ومسجل برقم ٣٤٨ .

الآلهة السماء بحورس ألفة لدينا وهو حورس الذى ورد فى أسطورة ايزيس ، وأوزيريس التى كان بلوتارخ Plutarch المؤرخ اليونانى الينا ، فى الوقت الذى أختزلتها النصوص المصرية اللغوية القديمة على جدران وحوائط الاهرامات واللوحات الجنائزية وأسطح التوابيت وصحائف البردى .





الصقر :

التحليل الفني :

يعتبر هذا الصقر قطعة فنية فائقة الجمال في حلوله التشكيلية تُشق من بين أيدي وفكر ووجدان الفنان المصري الفرعوني - فهو من الوهلة الأولى يقول " أنا مصر الفرعونية " وحلوله التي تميل بشكل عام الى الحلول الهندسية ذات الرؤية الرياضية المتقنة في اختزالاتها ومخارجها على جسم الكتلة - فالفنان الذي أدمج الخط الحاد مع السطح الدائر في يسر والأسطح المنبسطة مع الاسطح الدائرية ، وتشكيل الخطوط من القاعدة مع الجزء الاكبر الخلفي للذيل بمسطحات وخطوط صريحة في علاقات رياضية بشكل مدهش فيتناولها في صعودها في اتجاه جسم الصقر الدائري - انما قد خلف لنا الفنان الفرعوني تجسيم بسيط منضبطا بحسابات واعتبارات هي في الأصل معقدة في حقيقتها وحركتها . وهذا تفوق فني وذلك لان الفنان وصل في تحليل عناصر الطبيعة الى هذه الرؤية التي هي خلاصة لثقافة وخبرة وعقيدة وطيدة - ولا يجب أن نغفل خامة الجرانيت الأسود ذو النقط البيضاء والحمراء ، هذه الخامة القاسية في معاملتها . . والفنان المصري بتعامله مع هذه الخامة فان لها دخل في ثقافة الفنان المصري من طول الخبرة والتعامل بقوانين متجددة دائما .

- الجسم كله ملتصق بالقاعدة بدون فتحات وخارجا منها بشكل رياضي رائع بأشكال متنوعة الاستدارة ومسطحات مستطيلة الشكل .

- وعامة الشكل يميل الى الاستطالة ، فالرأس النصف دائرة المتوجه للجسم البيضاوي من أعلى ثم الذيل الذي يخرج منه عن طريق مسطحات مستطيلة بخطوط مركبة تتألف منها أشكال مثلثة وخطوط طولية - فهذه الاجزاء الثلاثة المتولدة من بعضها تأخذ خطا مائلا - أعلى قمته الرأس ونهايته الذيل - أما من الجنب فالشكل

عبارة عن مثلث قائم الزاوية ضلعه الاكبر هو أيضا ذلك الخط البادئ من الرأس مسارا بالجسم منتهيا بالذيل .

• وحللت مسطحات الجسم فنيا بحدس يحمل معاني العبقرية في دمج الحرية في الفضاء والارتباط بالأرض.

• فالجسم الثقيل من الامام خاصة ووضع الريشتين للذيل المنتهى على سطح مائل لحافة القاعدة يعطي احساسا بخفة الطائر في وقفته وان الريشتين مفتاح الرمزية - للطائر من الخلف وكأنه يقف لحظة بداية الهبوط بعد جولة طيرانه .

• فهذه النهاية للقاعدة المستطيلة التي حافتها مشطوفة بدرجة تلي نهاية الذيل كمسطح صغير محسوس أي حرك الفنان فكرة الوقوف وأراد أن يجعلنا نشعر في الرؤية من الخلف بأن الطائر ليس مقيدا بالقاعدة بل على أهبة الحركة من فوقها وهذا الشطف للزاوية الحادة يؤكد الاحساس بالتدرج الصاعد من الذيل الى الجسم ثم الى القمة وهي الرأس أعلى منطقة في التمثال .

• ومرة أخرى فهذا الذيل ليس فقط اشارة الى التمهيد لعصر الفضاء كفكر وخيال بل تمهيد لحلول تشكيلية فنية ودلالات مادية وثقافية - فبعد حوالي ثلاث آلاف سنة أطلق الانسان أجسام ثقيلة الى الفضاء ومتأثرة بهذه الحلول التي أدهشت العالم في القرون الاخيرة - بل هذه الحلول تثير الدهشة والاعجاب من كيف توصل لها الفنان المصري في القدم - فانها لم تزل ملهمة للانسان المعاصر - وهي فكرة أطلت منذ ثلاثة آلاف سنة متعدية المحاولات البدائية المعروفة مرة واحدة الى التلميح لجسم الصاروخ والطائرة .

• والشموخ والصرحية الذي يحدده خطوط التكوين من الامام ومعنى الاباء والعظمة المحمولان على تشكيليين للارجل وكأنهم عمودين في واجهة معبد . فالساقان العموديتان المدرجتان بمنطقة الصدر الدائرية ثم الرأس المقببة فوق هذه المنطقة آخذا به التشكيل عامة شكل معماري .

• وهذا الصقر وهو رمز ديني فاختلاط الحلول الايحائية الخاصة بالعمارة الدينية في تجسيمه والتي تشجع عليها طبيعة الجسم عند الطائر - الساقين والصدر من الامام ليس عفوا - بل جاءت عن فكرة متكاملة المعنى والشكل .

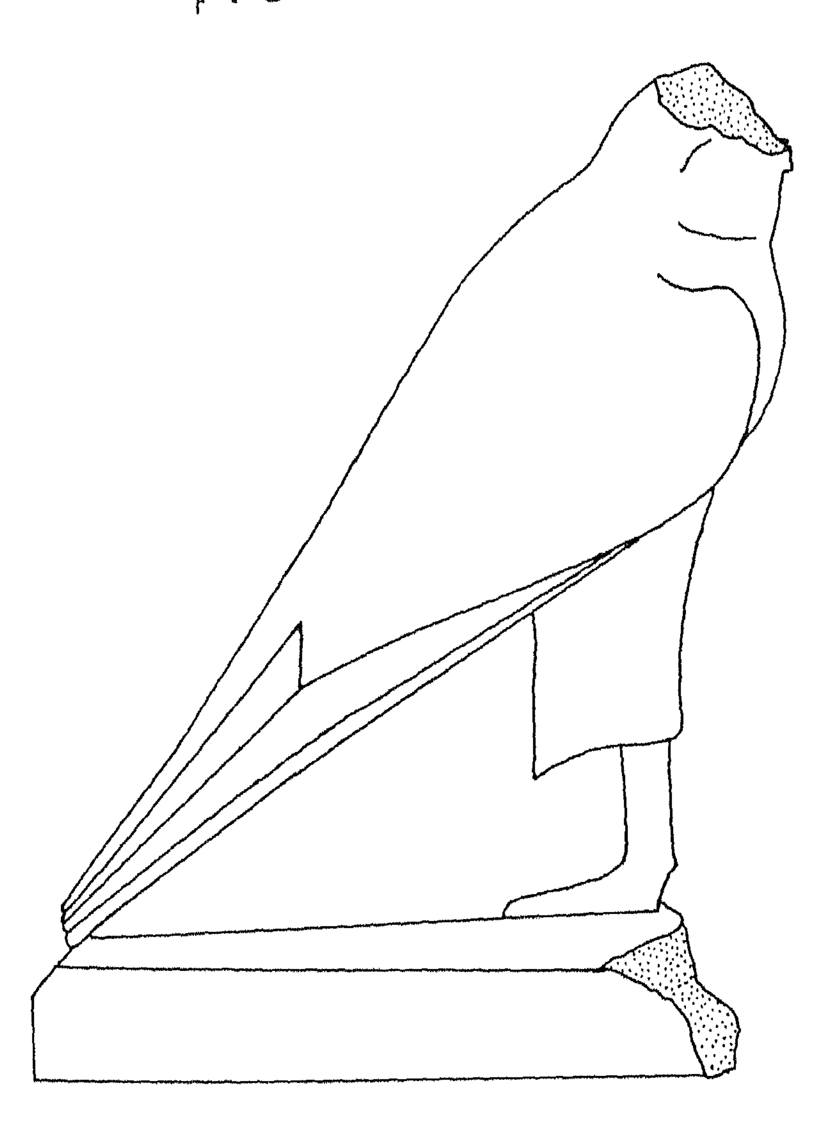
• فالعقل الرياضي عند الفنان يخضع لنظرية غاية في التعقيد الذى ينم عنه التبسيط الشديد - والمساحتين على جانبي صدر التمثال من الامام وهما سمك الجناحين المضمومين اللتان تشبهان شريطين رفيعين ويتيحان للصدر أن يطل بسيادة كاملة في التشكيل وهذين الشريطين يؤكدان ذلك ولا يأخذان سمك يؤثر على جسم الطائر من الامام وخطوطهما الخارجية تنحصر فتتوارى خلف الساقين حتى ينحصرا في الرؤية وكأنهما اتصلا في خلفية الرؤية في الوسط من طريق الخطين الجانبيين للذيل وان كانا غير مرتبطين ببعض وهنا عبقرية لفكر رياضي وكأنه الالهام لجسم الصاروخ الذى نعرفه . فالتناسق الرائع في قوانين العرضيات والطوليات مثل ما نرى بواجهة القاعدة مع الثلاث مساحات الطولية للساقين وما بينهما المدرجتان في جسم الصدر باستعراضه البارز مع خطي الجناحين اللذين يشبهان قوسين ، يضمان شيئا خاصا - وخروج الرأس وان كان هنا مهشما فهو شكل كان نصف دائرة مقببي فوق الصدر وكأن المضمون يضمه أقواس فتأخذ رمزية التشكيل لها معنى ودلالات في عالم الفن التشكيلي مرتبطة بالطبع بعالم الوجدان العقائدى - تعطى التحديد وتوجه الرؤية وتعمقها في نقطة أو مساحة يريدها الفنان تنفذ الى التعامل مع المشاعر العميقة الغير مترجمة لغويا وانما في باطننا وكأن لغة ا تدور ، مفهومة ومحسوسة ولا تدون .

• والأعين وهي فجوة كان يشكل حولها جفنا رقيقا يضم جسم العين الذى كان منْ حجر كريم أى العين مطعمة وفقد بالطبع.

• الشقين الموجودين في جوف القاعدة كانا مكانين لخابورين يصلان بين جزء آخر لصق به فربما كان حجم الكتلة غير كافيا به ، ودلالة هذا أن حجم القطعة

غير كافيا لحجم التمثال فأستعين النقص فيها باضافة قطعة أخرى لتكمل الشكل المطلوب. أو جرت محاولات لتحطيم التمثال أثناء الثورة الدينية الجديدة لاخناتون وبعد موته وطمس دينه وعودة تعدد الالهة مرة أخرى كانت محاولة اعادة الجزء المكسور أو المفقود مرة أخرى - وهذه طرق وصل الاجزاء الحجرية تستعمل حتى اليوم .

ف . م





الاسكندر



رأس الاسكندر الأكبر

● رأس صغير نادر للاسكندر الاكبر من المرمر الأبيض الخشن الحبيبات ، وتعانى خصلات شعر مقدم الرأس ، وكذا الوجنة اليسرى من تلف شديد حدث على مر الزمن .

○ والأنف والنصف الأعلى Bistl للجسم مرممان وتعد هذه الرأس نسخة من أصل ممتاز فى كل من الصنعة والموضوع فهى تمثال العاهل المقدونى القديم ، وعلى نقيض العديد من تماثيله التى عثر عليها ، بوجه ينطق بمظاهر قوة الارادة والنشاط والحدة ، وبعيون فاحصة مدققة عميقة النظرات وفم دقيق وشفاه ممتلئة.

وتنتمى هذه الرأس من الوجهة الفنية على الأرجح ، الى مدرسة النحت الاسكندرى فى العصر الرومانى .

●● رأس من الرخام الأبيض للاسكندر الأكبر عثر عليه فى أعماق مياه خليج أبى قير بين حطام غارقة من الرخام والجرانيت الأحمر والتمثال يعد من نتاج مدرسة الاسكندرية الفنية فى العصر اليونانى الرومانى وقد نحت بالأسلوب المعروف بالاصطلاح الايطالى ... Sfomato وهو يعبر عن الخواص الفنية التى امتازت بها مدرسة الاسكندرية الفذة فى فن النحت فى ذلك العصر وهو أسلوب فى فن النحت يصور الأجزاء البارزة فى الوجه كعظام الخدين والعينين والجفون بحيث تبدو غير مؤكدة وضبابية قليلا وكأننا نشاهدها من خلال لوح زجاجى معتم ويعد هذا الأسلوب فى فن النحت من ابداعات الفنان السكندرى الذى انصهر فى بوتقة الفنون الرفيعة للعالم القديم بأجمعه وأتيحت له الفرصة فى النهاية للتعبير القوى والابداع المتميز الذى أحال من مدرسة الاسكندرية الفنية جزءا مشوقا من تراث الفن العالمى فى النهاية وملامح التمثال تبدو متأثرة بفعل مياه البحر .



●●

التحليل الفنى :

تبدو هذه القطعةمن حجر الرخام والتى تعكس بصمات أنامل فنان من العصر اليونانى وقد فعل الزمن بها الى درجة الطمس بأصابعه المائية بكونها كانت مدفونة فى أعماق البحر حيث الرمال ذات الحبيبات الحادة تأكل فى أثناء حركتها الملامح المميزة لهذه القطعة التى حملت لواء العظمة لشخصية الاسكندر الاكبر . وهنا فيما نرى فضون بطن الحجر تتلوى وتتشكل وتشعرنا بالحياة الدائمة حتى بعد ضياع صفة التشخيص فتصبح كتلة الحجر وكأنها توضح أنه قد ثبت فيها نور من هذا النور فى كيان

●● ارتفاع الرأس حوالى قدم . رقم التسجيل ٢٣٨٤٨ ويشار اليه بنقطتين

البشر لأنها آثار تنتمي الى البشر وقد خرجت عن أصلها النوراني وهو الفن الـــــي أصلها الجيولوجي أى الطبيعي .

وحالة الوجه تدل على أن هذه القطعة طمست من وجهها على سطح الرمـــال حيث كانت ملقاة على الوجه فقد أصبح متآكلا فذهب بروز الذقن وحجم الصدغين للامام وتحولت نظرة العيون الى الشكل الحالم وأخذ الفم ابتسامة مقتضبة وكأنه يحوى شيئا في فمه .

ولكن خصلات الشعر قاومت بعض المقاومة لفعل المياه والرمال فأخذ الشكل عامة رؤية مطموسة التفاصيل بالمسطحات والخطوط الخارجية فبدت وكأنها مطموسة والرؤية العامة لها وللمسطحات الوجه وللخطوط الخارجية اللولبية المتحركة تعكس روح الغــلو (عدم وضوح الرؤية أى التفاصيل غير محددة ومندمجة بعض الشيء في خطوطها . كما للصورة ، الفوتوغرافية المهزوزة) .

● تبدو خامة هذا التمثال من الرخام الأبيض وتبدو غير نقية لان الحبيبـــات خشنة يبدو فيها آثار الترسبات التي تميز الحجر الجيري .

وهذا التمثال - حجم الرأس الحقيقية (بدون الاضافة الترميمية لمنطقة الصدر) لا يزيد عن ٥ سم تقريبا . " ومسجل بالمتحف بارتفاع ١١ سم بعد الترميم "

وعندما يرى في الخزانة الزجاجية حيث تكون رؤيتنا له من مستوى منظور منخفــض أى من أسفل تسقط علينا ملامح الهيبة والعظمة للشخصية والاحساس ببراعة المثـــال الذى صاغه حيث نرى المنظور للفتة الرأس على درجة من التوازن والايحاء بالقوة كما نراه تماما في تمثال بحجم كبير وان سمة القدم البادية عليه جليا على السطح وآثارها على الانف وعلى خصلات الشعر المتآكلة والتي تركت آثارا طفيفية مدموغة أحيانا ومحـــددة أحيانا وهذا التآكل لها هو كشف عن خشونة في الخامة ترددد لنظرة الاسكندر ذات - البأس والعناد الذى يبدو من انغلاق شفتاه العصبى (الذى يعكس حالة نفسيـــة متأججة بالطاقة والاصرار .

● التمثال عثر عليه بالاسكندرية ، والارتفاع ١١ سم ورقم التسجيـــل ٣٤٠٢ ، معروضة بالصالة رقم (١٦) بالمتحف اليوناني الروماني ، ويشار اليه بنقطة -

وهذا يبدو موكدا فان انتفاخ الذقن قليلا غير المعتاد بسبب أوتار العضلات المشدودة وخاصة وأننا نراه من مستوى منخفض يسقط علينا رد فعل هذه النظرة التي تنظر للامام بميل جانبي وتنفذ للخارج فتتجة لأعلى قليلا وهذا الميزان الذى وضحناه مسبقا فى تحليل لرأس الملكة برنيكي الذى توضع على أساسه المحاور الاساسية للوجه وهو الخط الأفقى المقوس قليلا ويشمل الحاجبان والعينان ثم الخط الرأسي البادىء من أسفل الوجه ويشمل الذقن والفم ينتهيا بالانف ويأخذ شكل حرف (T) ويميل هذا الميزان ويعتدل تبعا لحركة الرأس .

وتوجد أيضا علامة مميزة تأخذ شكل خط أو حزة فى الجبهة بشكل غائر يقسم الجبهة نصفين وتبرز منطقة أعلى الحاجبين Glapella وبذلك يتكرر الخط الأفقى كايقاع فى الوجه فوق خط الحاجبين فهو التصرف الذى جاء عن حرص فى نقل الواقع وخاصة كعلامة خاصة ومميزة لشخصية كالاسكندر .

وقد يستشعر أن هذه الحزة على الجبهة دلالة للعبقرية فأستغل هذا في العصر البطلمي ثم الرومانى بشكل شائع وخاصة وجوه الفلاسفة والأدباء وبصورة تميل الى المبالغة أكثر من الواقع وكأنها تقليد رمزى مبالغ فيه أحيانا فى بعض الاعمال الاخرى وخاصة بالعصر الرومانى .

والخصلتان من الشعر على الجبهة اللتان تميزان تسريحة شعر الاسكندر التي أصبحت فيما بعد نمط فني أتبع فى العصر البطلمي والرومانى - فى مجال نحت الشعر - هاتان الخصلتان تنسدلان على الجبهة بمنتصفها كأجنحة أسطورية متحركة وكأنها قصد بها مفتاح الشخصية الجامحة وقد أخذتا هذا الوضع المنبعث من الحركة الحرة الانفعالية للرأس بما تنطوى عليه رأس الملك الطموح والتى تحمل تألق العبقرية تسجل هذه اللمحة وكأنها وحى اللحظة أوحدث اللحظة وان هذه المعالجة الفنية لخصلات الشعر المركبة على الفراغات فيما بينها هى وحى الفنان من طبيعة الشكل لشخصية الاسكندر وقد أصبحت أيضا فيما بعد تقليد فنى يسند الى عصره - وهذا ما يجعلنى أوكد أن هذه النسخة الفنية بما تشمله من السمات البارزة للشخصية التي

يفيض منها جموخ القوة والبأس وتأجج سمو الطاقة الانسانيةالمغلفة لكيانه ولروحه البركانية ـ عظمة البشر ـ هى من وحى الحقيقة المؤثرة على الفنان وليست من وحى القصص أو النقل والتأثر من أثر فنى صنع فى زمن سابق .

والا لنتجت لنا نسخة باهتة لا تعكس لنا عمق شخصية الاسكندر مثلما تعكس هذه القطعة بصدق له التأثير المباشر الى نفوسنا بهذا القدر . خاصة بعد أن وصل بها الامر لهذه الحالة التى أخذت بالكثير منها .

وان ما عاش فى زمن الاسكندر وزمن انتصاراته وروح شخصيته العبقرية تظلل دولته وتظلل فترة حكمه وصورته السائدة فى روح البشر بصفته المثل الاعلى للحاكم وصورة الاله يستطيع أن ينقل لنا ما نستشعره بكامل حواسنا الجمالية والانسانية وخاصة فى هذا الحجم الصغيرللرأس لا يمكن أن يحتوى على سمات الاسكندر بهذه القوة الا بوحى مباشر من شخصه كأمر واقع أمام الفنان الذى تهيمن عليه فكرة التبجيل والاحساس بعظمة الامبراطور المؤله ، ذو الهيبة والحضور الشخصى القوى ـ وأنه اذا كانت هذه الرأس نقلا عن رأس أخرى للاسكندر لنتجت نسخة باهته ضعيفة خاصة بعد آثار القدم التى راحت بالكثير من تفاصيلها لا تعكس لنا عمق شخصية الاسكندر كما تعكس هذه القطعة .

مقارنة بين هذه الرأس الصغيرة رقم (٣٤٠٢) وبين الرأس المنسوخة من أصل رومانى منسوخ بالتالى من أصل لعصر الاسكندر ـ وهى من مادة الجص والموجودة فى المتحف اليونانى الرومانى بمكتب مدير المتحف حيث تكون واضحة تماما . وجهة نظر المقارنةمن حيث قوة انعكاس المضمون للشخصية وقوة التعبير عنها بشكل واضح بين الأصل وبين المأخوذ عن الأصل .

● استعمال المثقاب وخاصة فى هذا الحجم الصغير من التفاصيل لخصلات الشعر يعطى فكرة عن الفنان أنه التزم بما تعطيه طبيعة التشكيل الطبيعى . لانه كان أجدر له أن يستعمل الازميل فقط فى تشكيلها حتى لا تتعرض الاجزاء الصغيرة الدقيقة

للشعر للكسر أو التشويه أو التلف أثناء العمل - لكن هذا يدل على حرص في الالتزام بمحاكاة الطبيعة التي تميزت بها هيئة الاسكندر ، وخاصة في أزهى عصور الازدهار الفني عند الاغريق من عصور فيدياس وبوليكليتو حتى ما بعد عصر براكستيل .

* وهذه التركيبة المكثفة للشعر على الجانبين لم تفقد بعد الروح التي أراد أن يعبر الفنان بها عن الحقيقة رغم تعرضها للتشويه والزوال لملامسها المتعاملة مع الطبيعة الخارجية فانها تعبير عن مدى الحركة التركيبية لها وهي الان على حالتها تأخذ نهايات خطية بشكل حلزوني يندمج على جانبي الوجه بشكل رقيق وحساس وكأنها قصدت تشكيليا لو أسند هذا الشكل لفنان في العصر الحديث يستلهم حلوله من وحي الآثار .

. أما النظرة للعينين التي تأخذ شكل لفتة الى الجانب قليلا فهي تخترق مجاهل كونية لا تعلمها ذات" خلاف ذات الاسكندر وهي خالية من الانفعال اللحظي بقدر ما هي تبدو نظرة انفعالية - فهي تحمل معاني السرمدية التي يبدو عليها التأثير بالنظرة الفنية للعينين في الفن المصري من حيث الاتجاه الثابت الخارق للمحدوديات ففي الفن المصري اتجاه الى الامام - أما عند الاسكندر اتجاه جانبي وان ذلك التصرف الفني تتميز به فنون البطالمة بعد ذلك بما أخذت من صفة الهدوء والسرمدية لنظرة الاعين للتماثيل باتجاهها الجانبي بشكل عام بعيدة عن الانفعال الوقتي الدنيوي .

* وأن الاختلاف في وجه الاسكندر أنها أي نظرة العيون تنفذ من وجه يأخذ طابع حركي لاتجاه الرأس ككل وخاصة الوجه . وأيضا التشكيل النحتي في منطقة زاوية العين أخذت عمق قليلا لتبرز عظم الانف الاغريقي nasion كما أخذا الحاجبين حركة اقتضاب خفيفة جدا نشعرها انها اقتضاب دائم وليس وقتي . وكذلك الفم أخذ حركة خفيفة وهذه صفات المحاكاة للطبيعة التي كانت تأخذ شكل هادئ للانفعال الذاتي كما يتطور بعد ذلك في العصور التالية مما سينتج عنه تباين في عضلات الوجه الى درجة من التعقيد والتنافر المنخرط من الانفعال الشديد وخاصة في العصر الروماني .

ويعتبر هذا الاتزان في الدمج بين الحركة الهادئة والنظرة الثابتة المستقرة في اتجاه لا نهائي وان كان جانبي بعكس الفن المصري حيث كان الاتجاه الى الامام للوجه والجسم ككل هو علامة التأثر بروح الحضارة المصرية والتأثر بالجوهر الغيبي الكامن فيها " وبشكل مؤكد هي الروح الباقية الكامنة التي بقيت من التأثر بالفن المصرى في بداية عصر فن الاركايك وتطوره حتى عصر الاسكندر " فأصبحت كالدلالات التي تشير الى الصلة بالفن المصرى في روح الحضارة الاغريقية ـ وخاصة وكما سيأتي في المرحلة التالية مباشرة في بداية عصر البطالمة وطواله الالتزام والميل بتقاليد الفن المصرى في نحت تماثيل الملوك البطلميون والالهة المشتركة بين المصريين والبطالمة * قبل الانسلاخ الحضارى وظهور السمات المميزة للفن السكندرى البطلمي بعد خلع التقاليد الفنية الفرعونيةوارتداء ثوب المحاكاة للطبيعة في الفن الاغريقي بما يميز ذلك العصر البطلمي عن غيره من الفن الاغريقي في اليونان في ذلك الوقت ما يسمى بفن الاسكندرية .

نرى تجسيم الرأس من الخلف يأخذ خطا خارجيا صريحا مستديرا رغم وجود خطوط تنغيم الشعر وكما نعرف نجدها شريط مربوط فيأخذ الشعر بخصلاته الحرة حول الرأس والوجه هالة "كالاكليل " من الخصلات ذى الحركة التي تشبه حركة موج البحر على أطراف الشط الذى يتسم بالهياج ، وعقدة الرباط للشريط من الخلف تتدلى متحدة ومند مجتمع خصلات الشعر المنسدلة خلف الرأس وهذا الخط الذى يحدد حجم جمجمة الرأس من الخلف مع اعتبار وجود سمك الشعر في الرؤية يشدنا قليلا " الى تذكر لمحة تمر على الخاطر سريعا " الى المقارنة بالنمط الفني في تشكيل جمجمة الرأس في عصر تل العمارنة ـ أى عصر اخناتون ـ فهذا البروز الذى يبعدنا عن طبيعة الجمجمة الاوربية التي تتميز بالاستطالة قليلا وخاصة من الخلف وليس بهذه الاستدارة البارزة كما في الجمجمة الافريقية وبمعنى أصح شمال افريقيا أو كما بولغ فيها في فن عصر اخناتون وهذه نبذة عن وجهة نظر أطرح فيها التساؤل أكثر من اليقين .

---

* أنظر في صالة رقم (١٢) بالمتحف اليوناني الروماني .

أما فى الملمس للسطح لهذه الرأس وهو الملمس المتأتى بفعل آثار الزمن عليه حيث أنه لم يكن محفوظا فى مكان يبعده عن التلف ويحتفظ له بشكله السليم فهذا الملمس وكما قلنا أنه يتمشى مع طبيعة نظرة الوجه لأنه يجعلنا نذكرالى أى حد كان المثالون فى العصر البطلمى والرومانى يصقلون تماثيلهم الرخامية وليظهروا قدرة الخامة على التأنق واللمعان بالنسبة المطلوبة.

فنجد الاختلاف حيث أن الفنان وجد نفسه فى طبيعة عصره المضيئة وخاصة والشمس فى حالة تجليها فى أفق السماء حتى غروبها بعد تمام رحلتها وجد الفنان الأشعة الضوئية الساطعة فكان لذلك السبب أى توفر الكم الكبير للضوء اختلاف درجة صقل التماثيل حيث أنه لم يجنح الفنان الى الصقل الشديد كما يحدث فى اليونان عند الاغريق وعند الرومان فى الجزيرة اليونانية وايطاليا - فى بلادهم التى تفتقد نسبة ما الى الاضاءة الساطعة مثلما تتمتع به الطبيعة المصرية ، فكانوا يثقلون تماثيلهم حتى تصبح شديدة اللمعان كالمرايا لتنعكس عليها أشعة الضوء المحدودة فى أغلب فصول السنة لتضاعف فيها لتبدوا واضحةالتجسيم ساطعة مضيئة فى أماكنها الثابتة ولينكشف ما يطويه حجر الرخام من صفاء ونقاء وطهر يتسامى ويتحد مع الوجود الانسانى بالكون.

أما الفنان فى مصر فاكتفى بقدر قليل من الصقل لأنه لم يعانى من محدودية الضوء الساقط عليها بل أراد أن يتجنب نسبة منه والا لبدت المادة الرخامية شفافة يخترقها الضوء الى الخلف.

فبأقل نسبة تحفظ للسطح نعومته وتحفظ للخامة رونقها وبأقل نسبة أيضا جنح الى التجسيم المستعمل فيه المثقاب لان الكثرة من ذلك ستؤدى الى عتامة الضوء فى جسم التمثال حيث تبدو جزءا مظلما بالنسبة للجزء المعرض للضوء الساطع فيحدث تباين غير مريح - أى يبدو جزءا ميتا أو يبدو كالخرق فى الكتلة المتجانسةوخاصة حين يخترق مساحة كبيرة من المرمر أو الرخام الأبيض فيعد عيبا فنيا لانه لا يمكن أن ينسى الفنان طبيعة الخامة التى يشكل عليها موضوعه . وتنفلت منه موازين توزيع الضوء والظل

فى خامة الرخام هذه بالأخص .

هذه الموازين التى أدركها جيدا الفنان الفرعونى والتى تعتبر من احدى أسرار عبقريته لم يحدث اطلاقا خرق تماثيله المصنوعة من خامات قاتمة اللون كالبازلت الأسود والجرانيت الرصاص والديوريت والشست حيث لم يجنح فى تشكيله النحتى الى الثقب والتفريغ الدائرى الغائر العنيف ورغم ذلك تجد الاضاءة تسقط على تماثيله فى وضوح وتناغم ورقة متناهية وبحساسية مرهفة لانه كان يرصد الشمس فأدرج قوة وتأثير أشعتها على مدى رحلتها الكاملة فى النهار - وعرف سر تفاعلها مع الاشياء ومقاييس تغلغلها على سطح المادة الصلبة فكان يحاكيها فى رقةوعذوبة فوق مسطحات تماثيله . بل وكانت هى الميزان الضابط لحركة أزميل الفنان على المادة - بل عرف أن يستفيد من وقعها فوق الخامات القاتمة وجعل منها أيضا ميزانا يقيس به درجة جودة الصنعة حين تسقط الاشعة على الاجسام " المسطحات النحتية " فتنحدر عليها بخطوط واضحة متدرجة وبمساحات هادئة ينضبط تباعا لها النقلات الحساسة بين كل سطح وما يليه . وان حدث ميل زائد على السطح يعطى عتامة زائدة فيحدث تباين غير مستحب - أى بمعنى عام كان ضوء الشمس الميزان الضابط لحركة أزميل الفنان الفرعونى على التمثال فنتجت لديه قوانين للضوء والظل يليها ومنبثقا منها قوانين واضحة لعلاقة المسطحات ببعضها ويليها قوانين واضحة للخطوط العامة الأساسية فى حركة التمثال طولا وعرضا .

ولذلك فنجد فى كل العصور البطلمية والرومانية فى مصر قد تخلو من الصقل الشديد واكتفوا بنسبة منه تحفظ للسطح ملمسه وأيضا تحفظ له طبيعة شكله - وتحفظ الى حد كبير درجة الهدوء والرقة التى تحدد بتوزيع الضوء والظل فى هذه الطبيعة الساطعة بضوء الشمس فى مصر وبذلك بدت الخامة أكثر حيوية وأكثر صراحة فى التعبير .

فهذه النقطة هامة أى ترك السطح خشنا لدرجة اذا قورن بالسطح المصقول عند الاغريق والرومان فكان ذلك سببا فيما بعد بتأثر التماثيل حيث تتآكل مسطحاتها نظرا لاحتكاك المواد الغريبة حول حبيباتها والتعلق حولها .

وطبقا لنظرية الصقل الشديد للمعادن يعكس درجة الحرارة للخارج فلا تنفذ لداخل الجسم والأسطح المعتمة تخترقها الحرارة فتنفذ للداخل . فهنا أيضا في موادنا هذه بعض الشبه ولكن ليس المقصود درجة الحرارة بل المقصود درجة تأثر السطح باحتكاكه بالمواد الغريبة عليه فالصقل الشديد يجعل هذه المواد تنزلق عليه فيكون أثرها طفيفا وأيضا فان الطبقة اللامعة تكون حاجزا بدرجة ما حيث تداخلت الحبيبات واتحدت بدرجة ما في مقاومتها فتقلل من التفاعل حيث تكون الحبيبات على الدرجة من التماسك والتجانس الشديد تقاوم الى حد ما المؤثرات الخارجية بعكس السطح الغير مصقول بشدة فيكون سطح يحوى الحبيبات الحادة للخامة التى تشبه حبيبات السكر في مادة الرخام بالاخص فتتعشق حولها هذه الاجسام والمواد الغريبة المتراكمة حول التمثال في التربة التى انطوى فيها عدد من مئات السنين قبل الكشف عنه .

وهذا هو السبب في أن معظم التماثيل الموجودة بالمتحف اليونانى الرومانى أصبحت مسطحاتها خشنة أحيانا يصعب من الرؤية العادية معرفة ان كانت رخام لأن مسطحاتها متآكلة ومتشبعة بالاتربة وألوان غريبة نتيجة تحلل أجسام غريبة ملاصقة لها ـ فتبدو أحيانا كالحجر الجيرى قبل الاقتراب منها للكشف عن حقيقتها .

• وفي تمثال الاسكندر الصغير تنطبق عليه هذه الحالة ولذلك نوهت عنه في البداية بأنه من الرخام الغير نقى ويبدو فيه آثار الترسبات التى تميز الحجر الجيرى ـ وهذا لانه يرى من على مسافة محددة وهو في الخزانة وتنعكس الرؤية له والاحساس بمادته كأى متفرج عادى يقف أمام الاثار بمساحات محددة لكل قطعة وخاصة بهذا الحجم ورغم أننا نعرف جيدا أن القطعة من مادة الرخام المتماسك حتى تتحمل التشكيل الدقيق خاصة في هذا الحيز الصغير .

•• وتنطبق أيضا حالة التآكل على رأس الاسكندر رقم (٢٣٨٤٨) صالة (١٢) - بالمتحف اليونانى الرومانى ويبدو عليه آثار الترسيبات التى تميز الحجر الجيرى وحالة شديدة التآكل فذهبت عنه التفاصيل على عمق كبير حتى أصبح كالطيف يكمن فيه



نموذج من الجص لرأس الاسكندر بمكتب مدير المتحف اليونانى الرومانى

شخصية الاسكندر من خلف غلالة سميكة .

- أما النسخة من الجص فقد أخذت عن أصل متآكل أيضا فبدت لشخصية حالمة متأملة - كشخصية لشاعر أو أديب خاصة وأنها منقولة عن أصل رومانى نقل بدوره عن أصل بطلمى أو أصل مقدونى - فبهت على هذا النقل بعض مميزات الشخصية الحقيقية لأننا كما أوضحنا من قبل أن معايشة الفنان لعصره يستطيع أن يعبر عن ما يعايشه بنفسه ومتعمقا بوجدانه كفنان مختلف عن الفنان الذى ينقل عن فن غيره ولا يتمتع من صدق وواقعية وانما بالمعرفة الادبية والتاريخية فقط . ففى النسخة الجصية لا نرى فيها من روح للشخصية ومقوماتها مثل ما نراه فى تمثال الاسكندر بحجمه الصغير حيث أن بهذا الحجم المحدود قد زخر بكل ما نتوقعه ونتخيله لشخصية الامبراطور القائد المؤله .

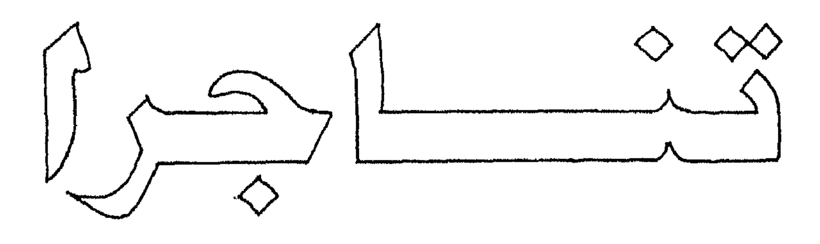
وان هذا الملمس الخشن لتمثال أثرى يدخل فى نطاق رؤية جديدة أساس معطياتها التاريخ الحضارى - أى الطبيعة المادية مع الزمن والاشعاع الفكرى والادبى مع مواصفات التشكيل الحضارية للعصر الذى ينتمى اليه التمثال يشع وتتألق الاثار تحت تأثير الشقين المؤثرين على مواصفات التشكيل الحضارية لكل عصر وأيضا تدخل فيها اعتبارات ومؤثرات جديدة تطور درجة التذوق الفنى بشكل ومن جهة أخرى أى بأفق وجدانية عميقة مزودة بتطور قيم فنية راقية - مضفاة على الاشكال بوازع فكرى وفلسفى جديد يلقى على الاشكال الاثرية بما هى عليه من حال - بل وهى أيضا تشد هذا الوازع منا بمؤثراتها الاثرية الجديدة بعد رحلة الزمن التى أتت بعدها لنا وتمثلت بعده أمامنا .

ف . م

---

* يتناول التحليل الفنى ثلاث قطع لرأس الاسكندر اثنتين منهما أثريتين — والمنوه عنهما فى التقديم الاثرى ، وهى رقم ٣٤٠٢ بالمتحف بصالة ١٦ والثانية المنوه عنها وهى برقم ٢٣٨٤٨ بصالة ١٢ والثالثة لنموذج موجودة بمكتب مدير المتحف اليونانى الرومانى — — من الجبس حديث من أصل رومانى موجود بالخارج - بدون رقم .




تناجرا



تناجرا

تميز الفن الاغريقي خلال العصر الكلاسيكي بابداع نوع من التماثيل الملونة الخلابة عرفت باسم تماثيل "التناجرا" نسبة الى بلدة تناجرا الصغيرة بمقاطعة بيوشيا Tanagra القاطنة ببلاد اليونان.

• وقد بدأت معرفة العالم الحديث بتلك التماثيل عند ظهورها ثانية ابتداء من حوالي عام ١٨٧١ ميلادية حينما بدأ فلاحو القرى المحيطة ببلدة تناجرا في التسلل والحفر لجبانة المدينة الأثرية القديمة بالمنطقة والحصول على تلك الدمى الرائعة الملونة التي وجدت طريقها الى بيوتهم ، وبدأت في التسرب للأسواق .

• ويمكن اعتبار تماثيل التناجرا فرعا خاصا من تماثيل التراكوتا Terracotta كما أنه يلاحظ في نفس الوقت أن اصطلاح "تناجرا" قد أستعمل بافراط بالنسبة لكل من التماثيل القديمة المصنوعة من مادة التراكوتا مهما كان مصدر تلك التماثيل .

• وتماثيل التناجرا عامة شديدة التنوع والتباين الى درجة يصعب معها الحصر ، وهي تمثل أساسا شخوصا وموضوعات انسانية ، وعقائدية وحيوانية خرافية وحيوانية تعكس صفحة فذة من صحائف الحياة القديمة التي طويت واختفت في غياهب الزمن وفي ثنايا الرمال والصخور .

• وتعد التماثيل النسائية الانثوية هي السمة المميزة لمدارس تناجرا الفنية الرفيعة والتي بلغت قمة مستوياتها الرفيعة خلال القرون الرابع والثالث قبل الميلاد ، بل هي الترجمة الأثرية المادية لعبارة "تناجرا" المتداولة الآن .

وتتميز تماثيل تناجرا الانثوية بأنها آيات من السحر القديم .

• وهي حشد معطرا لطيف من نساء العالم القديم في أروع لحظاته الحضارية الانسانية الحافلة يكاد الانسان يستنشق الأريج المنبعث من محياهن وثيابهن الانيقة الهفهافة من وراء الخزانات الزجاجية بالرغم من القدم فتلك سيدة تتنزه ممسكة بمروحة بيدها وترتدى ثوب الهيماتيون ذو الثنايات المتناسقة وتخطر بدلال وتبعث بايماءة لطيفة للسائرين فوق الأرض .

• وتلك عاشقة جالسة أمام المغزل ولكنها أقل اهتماما وانشغالا بالصوف الممقوت من اله الحب الصغير الجميل القابع فوق ركبتها .

• وهؤلاء المكتئبات المهجورات جالسات على صخرة مطرقات الرأس ومتشحات بغلالات والنفس في تيه ويأس عميق أو هواجس عاصفة غامضة .

• وهؤلاء الجميلات الرشيقات الممتلئات حياة وحبا يخطرن فوق الطريق في جمال وتباه وخفة وأناقة ينظرون حولهن في دلال وليونة وطراوة من مداعبة الحبيب والحياة لهن .

• والمرأة والانوثة والحياة الرائعة كلها تنبعث أمام ناظرينا خلال تلك التماثيل الرائعة السابحة في الألوان والحياة وقد عثر في مصر ذات النصيب الأكبر من " الحضارة دائما " على مجموعات أخرى - ذات طبيعة خاصة - من هذه التماثيل بباطن أرض الاسكندرية الرطبة محتفظة بألوانها بصورة مدهشة بالرغم من رطوبة الأرض المحاطة بالبحر والبحيرة في آن واحد وذلك بالجبانات الكلاسيكية للمدينة الرائعة في مناطق الشاطبي والابراهيمية والحضراء ويرجع تاريخ هذه التماثيل الى الفترة ما بين القرون الثالث الى الأول قبل ميلاد المسيح . . وتتميز مجموعة الاسكندرية بالألوان الأزرق والاحمر والأصفر والوردى الباقية على مسطحات وجوانب تلك التماثيل بنضارة وحضور مدهش يسبي الألباب ويأخذ بمجامع النفس ، وهي تتميز كذلك بجمال الثياب الاغريقية الفضفاضة الهيماتيون ... Himation والشيتون Chiton وثناياتها وطياتها المتناصفة المؤتلفة بصورة فنية مدهشة وهي صدا لمدارس الفن الكبرى الاغريقية وأساتذتها من النحاتين الاغريق مثل براكستيل الخالد الذى طبع فنون العصور اللاحقة عليه بطابع لا يمكن التخلص من تأثيره بسهولة ، ويمكن تصور أن تلك التماثيل ما هي الا صورة صغيرة لتلك التماثيل الرخامية الضخمة التي أبدعها براكستيل وزملاؤه من نحاتي الحضارة الاغريقية الكلاسيكيون الكبار .

• وتماثيل تناجرا الاسكندرية عامة لنساء شابات يتميزن بالرشاقة والجمال ويخطرن ببطء وتيه وملابسهن تغطي الجسم كله تقريبا بينما احدى اليدين

داخل طيات الثياب ترفع الثوب للامام تقريبا . ولتنساب طياته الى أسفل في رشاقة وهدوء مميزين .

ومن أهم نماذج التناجرا المعروضة بمتحف الاسكندرية :

(١) تمثالا لسيدة شابة يتوج رأسها Ivy ذات وجه نبيل رقيق ينم عن الصلابة والعناد ولكنه لسيدة تبدو رشيقة ولطيفة المعشر يبدو على ملامحها التفكير . والتأمل ولكن لا تخفى تلك السمات ملامح الفطرسة التي ينطق بها الوجه عامة ويرتكز ثقل الجسم على الساق اليسرى وتنثني الساق اليمنى وتنسحب قليلا الى الجانب وترتدى تلك السيدة الشيتون أسفل رداء الهيماثيون ولقد لونت ملابسها باللون الأبيض وتصور تلك الملابس قماشا غاية في الرقة وشفافا تقريبا ينتهي بكنار عريض أزرق اللون .

(٢) سيدة تلعب على المندولين .. Pandoue وتقف في حالة انشغال تام بارسال النغم .

(٣) تمثال غاية في الابداع لأم في مقتبل العمر تحمل طفلها العارى على ذراعها الأيسر وتبدو رقبتها غير طبيعية قليلا .

أ . ع



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التحليل الفني :

• تماثيل صغيرة مصنوعة من الفخار الملون وكل تمثال صنع في قالب خاص به من طريق ضغط الطين النيء وبعد جفافه يلون بأكاسيد مختلفة ثم حرقه بدرجة حرارة محددة فيخرج بعد ذلك وقد أخذت الاكاسيد على السطح ألوان مميزة وواضحة وغير لامعة. ويعتقد أنها لم تحرق بل ولونت قبل جفافها .

• وهذه التماثيل لسيدات يبدن كسيدات المجتمع البارزات المتأنقات ، في استعراض مهيب لشخصياتهن وازياءهن في ايطار أنوثة ذات رونق رزين في رفعة وجلال . . فكل تمثال آخذا وقفة ذات لفتة شخصية مميزة وان كانت سمة هذه الوقفة هو ذلك الارتخاء - الوقفة الاغريقية المتحققة من الاتكاء على أحد الساقين يقابله ارتخاء في حركة أحد الذراعين في الناحية المقابلة في الجزء الأعلى - استرخاء في دلال واستعلاء تبرز من خلالها الحضور الذاتي لكل واحدة على حدة ومجموعة التماثيل في كل خزانة تعكس رؤية واضحة تؤكد الشعور بالمنافسة النسائية - الأنثوية والاجتماعية بينهن في ايماءة كل واحدة وعلاقة ذلك بالملابس وحركة الأطراف ونظرات الوجه والآلات الموسيقية التي تمسكن البعض منهن .

• يتشابهن في الوقفة وكأنها موديلا يخضع للمسات فنان واحد مع اختلافات تخص كل شخصية - فكل واحدة تبدو وكأنها في مكانة متفردة تنازع الأخريات في الحصول عليها وحدها والاحتفاظ بها .

• وتبدو معظم تماثيل التناجرا المرتدية لثياب واسعة هفهافة ذات ثنيات متجاورة ومتلاعبة الحركة في أوضاع عمودية ذات اهتزازات وتقارب وتباعد بينها يحقق ايقاع فيه طراوة لجمال خامة الرداء وطريقة ارتداءه .

• وكثيرا من هذه التماثيل للسيدات يبدو انسدال الأردية عليها الى ثلاث مراحل ، رداء طويل حتى الأقدام يعلوه رداء قصير يصل حافته حتى ما فوق الركبتين ورداء أقصر من الرداءين السابقين فيصل حتى منطقة أسفل البطن (الحوض) وأحيانا يكون الرداء شاملا - ثناياه آخذة خطوط بخصلات ذات ميل

فيقسم التمثال من أعلى حتى أسفل بخط طولي مائل وتبرز من حوافه المائلة أعلى الأقدام ثنايا الرداء الداخلي ولا بد من ابراز مجموعة الأردية الثلاثة أو الاثنتين .

• وأن حركة التتابع لحواف الأردية هي ايقاع يحرص الفنان على وجوده كتقسيم فنية تشكيلية جميلة - فتُظهر الثراء والترف والجمال للوقفة الانثوية الاغريقية التي فُتنت بتجسيم ثنايا الأردية وكأنها موسيقى بايقاع منغم هفهاف - ويوجد عدد قليل ترتدى فيه صاحباته الرداء الشفاف العلوى ويلتف بالجسم حتى العنق والرأس فيبدو الوجه فقط تحفّه خطوط الرداء من حوله كالحجاب .

• مجموعة خاصة لتماثيل صغيرة لسيدات ولعب أطفال وآلهة محلية وشخصيات أسطورية بصالة ١٨ مكرر ونرى بعض التماثيل يتعرى فيها أحد الأثداء - بل وأحيانا يكون الصدر كله عاريا وعليه غطاء يبرزه وهو الرداء العلوى الهفهاف - الذى يبدأ من أعلى الكتفين يأخذ على كل واحدة وضع مختلف فيبدو الجسم من خلف الأردية الشفافة الهفهافة - المناطق البارزة فيه - بصورة مفصلة واضحة ما بين العرى والغطاء .

• فجميع التماثيل بوقفتهن المتكئة بالارتكاز على احدى الساقين سواء مسرة على الساق اليمنى وبعض التماثيل يكون الارتكاز على الساق الشمال وحيث نرى عظم الركبة بشكل بارز جميل ويركز بذلك الفنان بشكل مؤكد تأكيد وضع الساق المثنية قليلا والمتقدمة للامام فيبرز معالم أنثوية لجزء من الجسم النسائى فى وقفة فيها راحة وارتخاء يتعلق عليها بالتالى تلك الروح لهذه الوقفة فى شكل التمثال العام ، وخاصة ما يتردد فى حركة الأذرع من أعلى فغالبا ما تكون أحد الأذرع فى الناحية المقابلة للساق الممتدة للامام مثنية الى الخلف عند الخصر فيتحدد بذلك تجسيم للخصر الانثوى فى ميل للخلف تباعا لحركة الذراع وتباعا للوقفة المتكئة يرد على جمال التجسيم الطبيعى الأنثوى للساق المقابلة والممتدة للامام - وذلك التجسيم للخصر حيث يحرص الفنان فى ابراز جمال التجسيم للجزء الأنثوى وخاصة عند الخصر فهذه المنطقة (الخصر) ذات الخطوط المحددة فى انسانية لينة .

• فتهدأ تفاصيل ثنايا القماش وتصبح دقيقة وتندمج على الجسم فتتجمع الثنايات وكأنها تنبثق من عند الخصر كانبثاق الأشعة من قرص الشمس - فالخصر في ذلك الجانب من الجسم هو مركز تجميع الثنايا للرداء العلوى لتخرج منه منفرجة وأحيانا تأخذ خطوط مائلة ومحددة الاتجاه وأحيانا ينتهى رونق الثنايات بحافة مائلة كحدود للرداء العلوى حيث تنزل من خلفه ثنايا طولية مكثفة لرداء آخر أسفل منه ويصل الى حافة الأقدام.

• ويتحقق من ذلك ميل للوقفة والانحناءة أكثر ويكون ذلك بالجانب الذى تتحرك فيه الذراع الى الخلف أو فى حركتها الساندة عند الخصر أو الماسكة أحيانا بثنايا الرداء أسفل الأردية أو العباءة ذات الثنايات الكثيرة .

• وأحيانا يبرز الفنان الساق الممتدة من عند أعلى الفخذ فينسدل الرداء الرقيق من طيه بثنيات تكاد تكون غير ملحوظة فتظهر الساق وكأنها عارية.

• أما الذراع الأخرى إما تكون نائمة فوق الصدر أو ممسكة بثنايا الرداء الملتف حول الجسم فى حالة وجود الذراع الأخرى خلف الخصر أو مستلقية عنده من الأمام بخط عرضى فى احتواء له . وتبرز الكف بالأصابع المرتخية العابثة أو تكون الذراع مدلاة من أسفل الرداء أو تكون مرفوعة لأعلى الصدر من أسفل الرداء أيضا ، أو خارجة منه لأعلى بحركة لا مبالية - فان هذه الحركات تذكرنا (بالملاءة اللف البلدى عند بنات بحرى أو كرموز) وبذلك يكون القماش بشكل بشكل عام آخذا تقريبا كل مساحة حجم جسم المرأة على درجة من الصياغة الفنية الجميلة بحساسية تتصل الى درجة من التعبيرية الخاصة لكل تمثال .

• وأنه وفى هذا الحجم الصغير لتمثال لجسم بشرى قد اكتملت ضمن الصياغة التشكيلية المقاييس المثالية للتمثال الآدمى من حيث اتزان الحركة والالمام البليغ بأصول فن التشريح وخاصة لاجسام النساء الفاتنات حسب المقاييس الجمالية وقتذاك وان الاهتمام بثنايا وحركة الأردية فوق الجسم لم يؤثر على الفنان فى صياغته التشكيلية السليمة للجسم البشرى مثل ما نجد فى العصر الرومانى بعد ذلك من تأثير الاهتمام بالأردية وثنايا القماش أن انشغل الفنان عن المقاييس الفنية السليمة والتشكيل التشريحى السليم فى ارتباط الاعضاء وبعضها فى الشكل العام.

• تخرج الرأس جميلة فوق الكتفين على عنق اغريقية تعكس نظارة الجمال والقوة فتأخذ أشكال العنق جميعا خروجا من بين الكتفين المائلين لأعلى مجسما أسطوانيا بقدر من الطول المناسب الرشيق باستدارة ممتلئة تعكس ملامح الصحة القوة والعافية - مقومات الجمال الاغريقي المتصفة به أفروديت الهة الجمال وتبرز الذقن باستدارة ممتلئة تمهد لوجه جميل مستدير غض بملامح اغريقية ذات أنفة وتعال بتلك اللفتة الجانبية في نظرة أمامية غير محددة لا نهائية وأحيانا يتجه الوجه بميل بسيط لأعلى فتبرز الفتنة الشخصية متعالية قوية وأحيانا يتجه الوجه بميل بسيط لأسفل فتبدو صاحبته متأملة تجول بذهنها في عالم الافكار - أو تبدو خجولة تغض نظرها في حياء وجمال هادئ خلاب ويلاحظ تصفيف الشعر مختلف لكل رأس تمثال رغم أن تتفق جميعها على بداية تصفيف ثابتة عند المنبت أعلى الجبهة بتصفيف مجزء للخصلات ذات تعريجات تخطيطية تمثل ليونة خصلات الشعر وتصف على المفرقين والجانبين ثم بعد ذلك تختلف الاتجاهات في التصفيف فيستكمل بجمع الخصلات لأعلى أو على الجانبين مع خصلات الشعر كله من الخلف وأعلى الرأس في أشكال مختلفة تتجه لأعلى أو تتجه للخلف أو تنقسم الخصلات من الخلف ويتجه كل جزء في تشكيل على الجانبين وبتصفيف خاص لكل سيدة ويوجد ما هو مشكل لأعلى على هيئة تاج حول الرأس.

• هذا بالاضافة الى أنه البعض يضعن التيجان فوق رؤوسهن أو تكون مثبتة للخلف قليلا فتبدو كالهالة حول الرأس أو صنع ما يشبه التاج عن طريق تصفيف الشعر بشكل متعمد - كما نرى فوق رؤوس البعض منهن مناديل منسدلة على الجبهة وعلى جانبي الرأس - أو أغطية خاصة تزين الرأس - فوق الشعور المصففة مع ابراز جمال علاقة الشعر بالجبهة عند المنبت .

• وتوجد منهن من تغطى رأسها عن طريق الالتفاف الكامل بالرداء الخارجي الهفهاف وأخريات يضعن على رؤوسهن مناديل هفهافة تتدلى على الجبهة أو تعصب بها الشعر من الخلف على مبعدة قليلا من المفرقين لأنه كما هو واضح في جميع رؤوس التماثيل يعبر عن رونق وبهاء جمال الوجه وخاصة بالخصلات الواضحة

التى تحدد الجبهة بطابع أخاذ جميل .

• وعند ما ننتهى بأجمل ما فى التمثال الرأس وخاصة الشعر بأشكاله الجميلة ننزل ببصرنا فورا عند حافة الرداء من أسفل فنلاحظ القدم الوحيدة التى تمتد للأمام فمعظم التماثيل مفقودة أقدامها أما الموجود منها فنجد ترف القدم تخرج من أسفل نهاية ثنايا الرداء فنرى القدم مرتدية الحذاء الاغريقى العارى فتبدو الأصابع البضة الجميلة وكأن أطرافها تتدلى تلامس الأرض فى رشاقة متناهية .

• ونجمع الملاحظات عند ما نلاحظ محاولة ابراز مناطق بالجسم فى المرأة كالصدر العارى أو الكتف العارى وعند ما نرى الجسم من خلف الأردية الهفهافة والشفافة للمناطق البارزة فيه بصورة مفصلة واضحة ما بين العرى والغطاء - وعند هذه النقطة نستطيع أن نتساءل :

• فنقول قولا آخر . . . هل هم سيدات المجتمع حقا أم هن من الفتيات الجميلات المخصصات لمجون الالهة التى توضع بالمنازل لا ستهلال بعض السعادة الزوجية وهذا لان المناطق البارزة من الجسم واشارات غير مباشرة لمناطق جسدية حساسة تأخذ شيئا زائد من الاهتمام وكأنه مقصود من خلف ذلك شئ رغم أنه توجد تماثيل منها تتسم ملابسها بالاحتشام فهذا اما يؤكد أنهن سيدات المجتمع - وأن التماثيل الغير محتشمة فى ابراز تفاصيل أجسامها رغبة منهن فى ارضاء آلهة الحب واللهو كأفرود يت ود يونيسوس رغبة للتقرب لهذه الآلهة كجانب هام من العبادة والاخلاص لهم بما ينطوى ذلك على استرضاء لهم لرغبات تحقيق ما تجيد به هذه الآلهة من حياة دنيوية سعيدة مترفة هانئة .

• أم هن تماثيل للترفيه عن الموتى توضع معهم فى قبورهم اذا افترضنا أن هذه التماثيل من خدم هذه الالهة فى المعابد الخاصة بهم . ذات وظيفة محددة - وكانوا يقدمون للالهة كقرابين فى معابدهم وفى أعيادهم . .

• وأنه اذا كانت هذه التماثيل لشخصيات بارزة فى المجتمع أو فى العائلات المرموقة فربما أودعت كصورة لشخصيات ذات صلة قرابة وثيقة كانت تزين منزل

صاحبها في الحياة فوضعت لتزين للمتوفي قبره ، ولتكون موءنسا له في القبر كما كانت موءنسا له في دنياه .

• ونلاحظ أن التماثيل تشد اهتمام المشاهد أحيانا الا أنها تسجل لقطات انسانية لأمور حياتية مختلفة فنجد على سبيل المثال التمثال رقم ٩٠٥٠ لامرأة تقف وقفة مريحة كما سبق أن ذكرنا وتحمل طفلا عاريا بيسارها ـ له ملامح وعي وفطنة ـ ومحتضنا الى صدرها وكأنه مغمور في ثنايا القماش الرقيقة والتي ترتفع على كتفها الأيسر وتنسدل مرة أخرى لأسفل ـ ويلاحظ أن حجم الطفل صغير لا يتناسب مع ذلك الوضع في أسلوب التعليق على ذراع أمه وان كانت حركة الطفل تدل على أنه في مرحلة واعية وتبدو أمه ناضجة وليست فتاة حديثة السن " وذلك من ضخامة حجم الجسم الى نسبة حجم الرأس الصغير وكأن الفنان يعكس لنا شعور عن طريق هذه النسبة للجسم والرأس من أنها ناضجة الى حد ملهم بذلك خاصة وأن الفكر السائد في هذا العصر هو فكر مادى دنيوى " ومدلول هذا ايحاء الوقفة وملامح الوجه ونظرة الطفل بالاخص فنجد الوجه مصاغا بدقة بخطوط فنية ثابتة . . . وبملامح مختلفة لكل وجه فالحاجبين والعينين يأخذان خطا أفقيا مقوسا قليلا لأسفل فوق خطا طوليا هوخط الأنف ثم الفم والذقن .

• والثلث العلوى من التمثال من عند بداية تشكيل الذراعين عند الخصر من الامام عليه كثير من التفاصيل المركزة ـ فالذراع الأيمن موضوعا أسفل الصدر فوق الخصر وهو مصاغا بدرجة كبيرة من التشكيل النحتي المتمرس وبرغم المساحة الصغيرة ولكنه يحمل أصول تشريحية وبالتفاصيل المركزة فيه . ويتقابل اليد اليمنى باليد اليسرى الساندة للطفل فتستندان ببعضهما كقاعدة لمثلث يرفعنا بالنظر الى الكتفين المنحدرين ثم الى الرقبة والرأس . ومثلث آخر منقسما منه ومدموجا فيه هو الذى يوضع فيه الطفل ومحدد بثنايات القماش والذراع اليسرى فتمثل قاعدته أيضا ـ أى خط اليدين وبينهما ساقى الطفل .

• فان هذا التمثال هو لأم تحمل طفل وتوجد تماثيل أخرى وان كانت قليلة

جـدا مسكـة بيدهـا شي٠ ـ فتمثـال تمسك صاحبتـه بيدهـا فيولـين صغير رقيـــق وكأنها كانت تعـزف عليـه ـ وأخرى تحتضـن هـارب صغير بذراعيهـا فتصل حافـــة الهـارب حتى حافـة رأسهـا ـ ونـرى تمثـال آخر ينسـدل الـرداء الهفهـاف من أحـد الكتفين الى الأرض مباشـرة وتقديم صاحبته سـاق على ساق فيرى اتساق الجـزء بخطوط صريحـة محـددة ومتبشق من وسـط ما يحيطـه على الجانبـين من خطوط طوليــــة لثنايـا القمـاش المتـدلى للأرض فكأنـها عاريـة فى وقفـة استعـراضيـة وكانت صاحبـــة التمثـال تمـد ذراعيها الـذى ناحيـة اليمـين الى شي٠ جانبى غير موجـود الا ن وبتـلك الحركة المشابهـة للذراع فى الناحيـة اليسـرى أحيط الجسم بخطوط طوليـة متراميـة حولـه تـبرز الجسم وتحيطـه .

• ونـرى تمثـال آخر ينسـدل الـرداء من فوق أحـد الكتفين فيكشـف جزء مــــن الكتـف والقميص الداخلى الشبـه عارى والمعـلق على الكتـف للذراع التى تتـدلـى لتمسك بالرداء الهفهـاف المترامـى عليـها من منتصفـه فـوق فخـذ الساق وفى حركـة تريـد بـها الكشف عن جمـال استـدارة ساقها المنبشـق من أسفـل الـرداء بثنايــــاه المتـدليــة .

• كما نجـد شكل لجـزع الالـه سرابيـس بدون رأس جالـس على الأرض ومـائــــلا للخـلف قليلا فى حركـة الذى يسنـد ذراعـه للخـلف على شي٠ وساقيـه مثنيتين أمامـــه واحـدة عرضيـة وأخـرى طوليـة فوق مستوى الأرض ـ كجلسـة أهـل الريـف فوق الأرض .

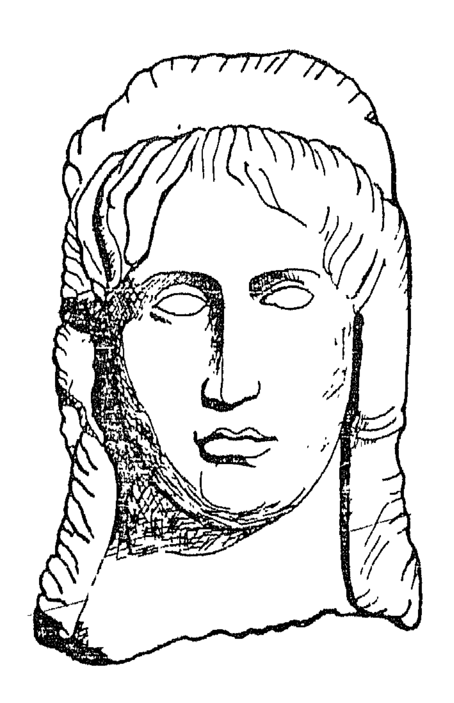
• كمـا نرى جزء علـوى لتمثـال لأمـرأة ترفـع ذراعهـا العـاريـة الى رأسـها وربمـــا كان مقصود بـها أفـروديت الـهـة الجمـال فى احـدى أوضاعـهـا المشهـورة وهـى تستحم.

• أُستعـمل الألـوان الهادئـة ـ فالأبيـض رمـز الصفـاء والسمـاوى رمز الربوبيـــة الكونيـة والانتمـاء السمـاوى ـ والـوردى رمز السعـادة والراحـة والبهـجـة . ونرى لـــون الشعـر البنى هـو لـون موحـد لجميع الرؤوس . وذلك يوضح لجـوء النساء فى ذلك العصر لاستعمـال الحنـاء فى صبـغ شعـرهـن وأيضا يشير الى تفضيل ذلك اللون لشعـر النسـاء كموضة نسـائيـة ـ ولكن يمكن القول بأنـهن غير مصريات ـ أجنبيات ذوات شعـر أحمــــر و أشقر ـ وربما أن ذلك اللون سمة من سمات الجمال الانثوى الذى يرضى الالـهـــــة

ونستطيع أن نقول أيضا أنه ربما يكون سمة فنية بحتة استبعدت اللون الأسود لتلوين الشعر وطبقت على هذا النوع من التماثيل بصفة شائعة فى كيفية الاخراج الغنى لها .







رأس برنيكى



رأس برنيكى

رأس من المرمر الأبيض لبرنيكى الثانية Berenice زوجة بطليموس الثالث - وتتجه بوجهها ناحية اليمين قليلا ويلاحظ أن الشعر مقسم عند الجبهة ومموج وينسدل على جانبى الوجه على هيئة خصلات أسطوانية مصفوفة وكذا يغطى مؤخر الرأس وخصلات الشعر مرتبة فى صفوف متتالية وتصل حتى أعلى الاكتاف والوجه بيضاوى والعيون مظللة والانف دقيق مستطيل ومن المعروف أن برنيكى امرأة اشتهرت بالجمال النادر وقوة الارادة فى آن واحد وهو ما يجعلها نموذجا من النساء لا يتكرر فى التاريخ الا مرات قلائل ولقد تغنى (كاللليماخوس) Callimachus شاعر العصر والقصر بجمال شعرها الذهبى اللون فى قصيدة حفلت بالثناء والاطراء الرفيع للملكة وجمالها البشرى النادر ، ولقد حدث أن تلك الملكة قد نذرت خصلة من شعرها قربانا للالهة اذا عاد زوجها سالما من حملة حربية فى سوريا ولقد ألهم هذا الفعل الشعراء فتغنوا بهذه القصة بل لقد أدى جمال شعرها والخصلة المنذورة الى اطلاق الفلكيين اصطلاح (شعر برنيكى على احدى المجموعات النجمية السابحة فى السماء.

- ارتفاع الرأس :

  ١٨،٥ سم الارتفاع الكلى

  ١٢،٠ سم ارتفاع الوجه

(*) المتحف اليونانى الرومانى رقم ٣٢٧٥ بصالة ١٦ .

التحليل الفني :

رأس برنيكي الثانية بوجه حلو جميل بلفته ناحية اليمين وجدائل الشعر الغليظة تتدلى من الجانبين كالمعدان الحلزونية فبدا الوجه أحد ثلاثة عناصر صيغ بينهم - حلول تشكيلية فنية لبنود هامة ، وجه تنظر صاحبته من خلال ذلك كملاقه .. على ملامحها مسحة حزن تغلل وجهها - حيث تشيع من روحها معاني المعاناة من مشاعر مؤلمة أو من تداعي أفكار تأملية صوفية تشغل رأسها الذى تشكل فى رونق جمال بطلمى رائق رزين ثم التاج من أعلى الرأس وأخيرا الجدائل من على جانبى الوجه يشكلان ايقاع تشكيلى يحيط به - وتضيف ملامس هذا التشكيل حوله قيمة روحية هادئة تزيد من جماله وتألقه وبخطوط محددة لمحيط الرأس بما يليق بملكة تبدو صغيرة السن ذات روح متأملة مترفعة زاهدة .

معالجة سطحات تشكيل الوجه هادئة تستبطن أصول التشريح الطبيعى ويخلو من الانفعال فيصبح انجازه رقيقا وناعما يدل على ما توحيه الشخصية من رزانة وجمال .

وان هذه القيم المشعة من هذا الوجه - فى العصر البطلمى - هو نتاج فنى تميزت به فنون مدينة الاسكندرية فى عصر البطالمة - عن الفن الاغريقى ذاته بسمات خاصة حساسة جدا .

وذلك نشأ من التجربة العملية والتأمل التحليلى للفن المصرى أثناء السنون البطلمية الاولى التى كانوا يستجيب فيه الفنانون فيمثلون ملوكهم البطالمة على الهيئة الرسمية التقليدية للملوك المصريون وبذلك ظللوا زمن طويل مقلدين الفن المصرى انبهارا وتأثرا به بجانب محاكاة الوجدان للشعب المصرى - ولذا فتأثير الفن المصرى قوى لا يستطيع أى واطئ لأرض مصر أن يغفله أو يفلت من التأثر به بل ويظل تأثير الفن المصرى طاغيا فى احتواء الذوق والتعبير المستجد فترة طويلة من الزمن حتى تنسلخ وتبرز من جديد ملامح من العهد الحاكم الجديد - والآتى الى مصر من صدر حضارة اغريقية مكتملة ومميزة الملامح .

وان محاولة التقليد للفن المصرى هذه أدت الى اكتساب خبرة وتجربة تقف على أسراره الفنية العميقة بشكل عملى حتى أثر فى طابع الروح الا بداعية لفنانى العصر البطلمى التى تنحو الى الهدوء التشكيلى الفنى للتماثيل وروح التأمل والفلسفة العميقة المشعة من حضور قوى لشخصيات تماثيلهم ـ وقد انسلخت أساليب التعبير الفنى فى التماثيل البطلمية من التقاليد المصرية الى مظاهر التعبير للفن الاغريقى (أصل الثقافة البطلمية) باكتساب الحركة الطبيعية ولفتة الرأس الجانبية مع اكتساب الطابع الخاص المكتسب أصلا تأثير الفن المصرى ـ فخرج فن يبدو امتدادا للفن الاغريقى ـ ولكنه يتميز بسمات جوهرية خاصة ـ وهو ما يسمى بفن مدرسة الاسكندرية حيث نضجت الروءية الجمالية الخاصة بمدينة الاسكندرية المدينة الساحلية المصرية والعاصمة البطلمية .

•• نعود الى الوجه مرة أخرى من الأمام . .

يأخذ حذا العينين والحاجبين كالخط المقوس قليلا اتجاهه لاسفل بشكل مع خط تشكيل الانف والفم والذقن ـ كعناصر متتالية ـ شكل حرف ⊤ وتشكيل الشعر على الجانبين التى ينتج منها خطين مائلين (بيد يمينت يونانى) ويساندهما من الناحيتين الجدائل العمودية ولكنها تأخذ طريقة الشعر المائل على جانبى الرقبة يعكس ايحاء بواجهة باب المعبد كايحاء كهنوتى . . . وعند النظر من الخلف والجانبين نرى الشعر منقسم الى ثلاث أجزاء ـ جزء دائرى داخل استدارة التاج فوق الرأس ، وجزء يشمل القصة الامامية مستمرة للخلف بجدائل قصيرة حتى الاذنين وجزء ثالث لجدائل طويلة حتى الكتفين وهذا التنفيم يحقق فخامة عظيمة ((ويذكرنا بالتنفيم فى مساحة شعر الباروكة فى الدولة الحديثة بالفن المصرى من اظهار الفخامة والثراء الشكلى ومظاهر الاهتمام برأس المرأة عن طريق الشعر)) ـ يحقق بنفس الفرض من خلال زخرفة الرأس كلها عن طريق شعر الملكة ، بعلاقته مع التاج .

فنرى من الجانب ذلك التدرج للشعر من خلال جدائل قصيرة تعلو

جدائل طويلة أسفل خط أفقي مائل للتاج مع الخط الجانبي للوجه فيتحقق ترديد بايقاع متناسق في شكل مريح وجميل يتناسق وملامح التكوين الأساسي لخط الوجه الاوربي من الجانب التي تخضع للتكوين الطبيعي للجمجمة الاوربية حيث لا يوجد بها نتوءات خارجة بشكل ملحوظ (كعظام الفك بالفم والذقن مثلا في طبيعة الجمجمة المصرية) وانما تبدو النتوءات وكأنها تستوى على خط مستقيم يبدأ من الجبهة الى الذقن شاملا الانف والفم ببروز خفيف وليس ملحوظ - وبذلك التنسيق بين الشعر وبين خط تناغم الوجه يتحقق بناء نحتيا ذا صرحية وشموخ يعكس مهابة وعظمة للمكانة الرفيعة للملكة برنيكي .

ف . م

٥٥


غطاء
تابوت



غطاء تابوت :

غطاء تابوت من الحجر الجيرى النّمى

لحفظ المومياء عثر عليه ضمن مجموعة من التوابيت الحجرية بجبانة بطلمية بمحافظة قنا .

أ . ع

التحليل الفني :

هذا الغطاء لتابوت من الحجر الجيرى ينتمى بخصائصه التشكيلية الى الفن المصرى ، ويمثله فى فترة هامة خلال عصوره المختلفة وهو العصر البطلمى . حيث كانت التقاليد المصرية بخير ، أى لم تنل منها كثيرا التقاليد الجديدة للفن الدخيل فى ذلك الوقت وخاصة التقاليد الفنية الجنائزية حيث تصبح العقيدة والتقاليد المصحوبة بالوجدان والفكر اللاهوتى والآلام والمشاعر الانسانية المصحوبة معه من العسير تأثرها بنفس السرعة التى يتأثر بها الفن عامة فيأخذ مميزات جديدة تعبر عن عصره .

• بل ان الاشياء الخاصة بالطقوس الدينية والجنائزية سرعان ما تغلق على نفسها حفاظا ومقاومة للموثرات الخارجية لانها شىء ذاتى للشعب الحقيقى صاحب الحضارة فوق أرضه وبين آلهته وتاريخه .

• ونضيف الى ذلك أن البطالمة تأثروا بالفن المصرى ومشوا على منهاجه فترة من الزمن سواء أن كان ذلك مشاركة للمصريين وتقليدا لهم للتقرب اليهم أو وهو الاصح قوة تأثير وسيطرة الفن الفرعونى على أى فن جديد آخر طرأ على أرض مصر .

• هذا الغطاء الذى يعرض بصالة المومياء رقم (٨) بالمتحف يتسم بتجسيم ذا شكل يبلغ من التجريد والتبسيط الشديد يعكس صفة روحية فائقة تجسد الفكرة الدينية الخاضعة لقوة الايمان المتبلور لدى الفنان ولدى شخصية التابوت.

• فالتجريد هو أسمى الرؤية التشكيلية للاشياء الطبيعية وأن المصريين وهم هؤلاء العمالقة في فهم وهضم الاصول التشريحية واخضاعها لحلول مبسطة لدرجة تحيلها الى رؤية رياضية كأساس لنظرية الخلق والبناء ويمقدرة لإختزال النقلات بين المسطحات التي تربط بين الاعضاء في الشكل والا يحاء الدال على التركيب السليم والطبيعي للجسم والمخارج السليمة من عضو لاخر وارتباطهم ببعض والا يصبح التمثال مفكك الاعضاء ولا يعطى الاحساس بالراحة والجمال ولن يأخذ اهتمام أحد أو اعجاب أحد لأن الاهتمام والاعجاب هو انسياق شعورى لمضامين الجمال في الشكل .

• فنرى التابوت في وقفته قصيرا نسبيا ربما لانه نفذ ليكون في شكل أفقي فان اختلاف طبيعة العرض المخالفة لطبيعة وضعه الاصلى تحدث ذلك الخلل فيبدو قصيرا بعض الشيء . والوجه في رأس التابوت يخرج منه ذقن يبلغ طولها أطراف الباروكة وتدل أنه لكاهن مصرى ، وأقدام التابوت تستند على وسادة ، وفي شكله المعروض الواقف تبدو قاعدة يقف عليها شخصية المتوفى .

• فغطاء التابوت منزوى تحت فكرة الوقاية للمحتوى الداخلى - للجسم المحنط فالقوة في الخطوط الخارجية ليست عشوائية - فانها تحدد معنى الاعداد الروحى والعظمة الذاتية والخصوصية الشخصية وكأن المصرى يشير الى أهمية وجوده على الأرض كانسان ودفعته أفكاره الدينية الى أهمية احتفاظه الشديد للكيان الخاص به والتأكيد عليه - ولذا فبدا هذا التابوت عمل فني أكثر منه عمل نفعى .

• فلم نجد رسم لمراحل الطقوس الجنائزية عليه كما نجدها على التوابيت الاخرى ولكن أصبحت ضمن محتواه بالداخل وكأنها أخذت الصفة السرية أو المراسيم الخاصة الغير معلنة .

• فخطوط الغطاء غلبت عليها هذه العاطفة الخاصة - أى تشمل حس عاطفى أو تبلور هذا الحس برغبة الاحساس بعظمة كيانه (الخوف من تبديده أو الضياع به) وأيضا وكأن هذا الشخص عاش على الأرض طاهرا بريئا فهو ليس بحاجة بالمرور لشعائر الحساب والعقاب .

• هذه دلالات تسيطر على الفكر والمشاعر وكأن هذا التشكيل يهيمن علينا بسحر ما . ويشكل الاحساس به .

• فهذا احساس قوة ، لأنه يحتضن طاقة عظيمة من العاطفة كامنة فيه وتضفي منها لحلولها الفنية دفء وجاذبية للمشاعر الخارجية الحية تجاهه - عندما نقف ونتأمله .

نعيد التأمل لشكل التابوت :

• نرى تجسيم الوجه يذكرنا بالنحت البارز ، فهو يأخذ بروزا ليس مجسما تجسيما كاملا فلا يرى روءية جانبية بل من الامام فقط ويذكرنا بالتماثيل التى توجد فى المعبد المصرى والتى تمثل الملك وهى مستندة من الخلف على أعمدة مستندة بالتالى أوملتصقة بالحائط والتى تسقط عليها أشعة الشمس حيث تتلقى نورها من لحظة الشروق حتى لحظة الغروب عن طريق الفتحات الصغيرة بجدران المعبد فى الجهة المقابلة والتى صممت بعناية وبحساب دقيق لهذا الغرض .

• ونرجح بأن هذا التابوت لكاهن فهو من نوع هذه التماثيل المذكورة خاصة وأن ناحية أقدامه واقفة على قاعدة صغيرة نحتت من جسم الحجر (وكما هو موجود لجميع التوابيت الحجرية الموجودة بنفس الصالة بالمتحف) - فيشير الى أنه كان يأخذ وضع الواقف وليس النائم وربما كان يوضع بمقبرة بالمعبد وليس فى مقبرة منفصلة وبنفس الوضع الواقف مستندا الى عامود ويتلقى ضوء الشمس من الشروق حتى الغروب رمزا الى البعث - بصفته كاهن راعى للعقيدة الدينية .

• فيضفى على رأس التابوت تجسيما يشبه التجسيم المسطح العالى أى - النحت البارز .

• وننظر الى الباروكة متأملين وضعها على الرأس فيتضح أن أساس فكرتها دينية توضع على الرأس كتقليد دينى قبل أن يكون تقليد فنى فى أساس نشأتها عند المصريين - حتى أن التمثال المصرى ارتبط بها ارتباطا ملازما وأصبحت كعنصر أساسى فى نسب

جسم التمثال المصرى - (للملك صورة الاله على الأرض ورمزية الحاكم الأوحد ، فجوهر الشخصية الحاكمة وهو الملك - جوهر دينى قبل أى شئ) .

• وتذكرنا الباروكة المصرية أيضا بالتعليمات الدينية التى تحض على التحجب ومن العجب أن هذا التقليد موجود منذ أيام رع وبتاح وظل حتى نهاية الحضارة المصرية وتقلد وبها البطالمة أيضا فى تقربهم للالهة المصريين فى بداية حكمهم فى مصر وقبل أن ينسلخوا بسماتهم الفنية الاغريقية وظل ذلك مستمرا بعد ذلك فى التعاليم بالديانات السماوية الثلاثة التى يدين بها العالم اليوم سواء فى المسجد أو الكنيسة أو فى المعبد اليهودى .

• ونرى على جسم الغطاء شريط أفقى باللغة الهيروغليفية - والذى نفذ بطريقة الحفر - أى المستوى الغائر وليس مجسما - يكاد يأخذ طوله من قبل بداية خط الباروكة الى نهاية خط الباروكة بقليل من الناحيتين ويبدو فى اللغة الفنية التشكيلية كترديد للخطوط الافقية وهى نهاية أطراف الباروكة وفتحة القميص وخط الباروكة على الجبهة التى تبدو كالقوس واتجاهه لاسفل - ناحية الموضوعية للتشكيل ، وكأن شريط الكتابة هذا قاعدة لهذه الخطوط الافقية بجانب الخطوط الرأسية تسندها كتكوين خطى على صدر التابوت وكأن أراد الفنان تحديد رؤية مع كثافة الاحساس الانسانى العاطفى تجاهها لتظل عالقة بصدر التابوت والرأس دونا عن باقى التكوين . وهذه الابتسامة الجميلة وهى وتر الحس الانسانى والتى تشد الرؤية أكثر بهدوءها المنبثق من نظرة العينين بين الفاحصة والضاحكة تجعل المشاهد متعلق بها فترة وكأنه أمام ابتسامة طفل برئ يحمل فى عينية بلورة أمل للمستقبل من ضمن الغيب ، وكأن التابوت لطفل سعيد - أو لشخصية صفاتها هذه الروح الطاهرة السعيدة الحية دائما وكأنها تبعث هذا وتحركه للاخرين لتسود بينهم .

• فقد حقق المصريون فوق توابيت الموتى بأن جعلوا من الموت حضورا آخر وتفوقوا بهذا عن مأساة الحزن الى بعث السعادة واحياءها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

• ونجد الفنان - من خلال هذا العمل أنه ذو تجربة فنية عالية وقد استهواه العمل الفني فأعطاه من ابتكاره ووجدانه أقوى من كونه عمل تقليدى تطبيقى ذو وظيفة خاصة وأن هذا التابوت مميز بين مجموعة التوابيت في هذه الحالة وعلى درجة فنية عالية بل وراقية الى حد عظيم - وأن لضربات الازميل على هذا الحجر ذو الصلابة النوعية عن التوابيت المصنوعة من الخشب . فهذه الكتابة - البضعة أحرف - قد نفذت بالحفر على السطح فبدت خشنة تعطى ملمس حسى ولتكون ذات حساسية فى ايقاعها . ولكن اذا حذفت تماما من على التابوت فلم تؤثر فى شئ لان التلخيص والتبسيط الشديد الواعى فى التجسيم العام يعطى حسا متكاملا بالشكل عامة وخاصة وأن نهايته عند القدميين تأخذ خطا دائريا يرد على الخط الدائرى لنهاية الرأس من من أعلى وأيضا لطرف أو حافة الباروكة على الجبهة وهو خط تفصيلى ولكنه تأكيدى عكس الخط الخارجى الذى يحوى داخله كل هذا - فهذا الخط المؤكد أصلا المقصود مع خط حافة القدم يحدثان ايقاع متعمد فى التكوين العام (وكأن الذات الانسانية بين قوسين) ولكن حُسب خط القدم حسابا ايقاعيا وضعت القاعدة من أسفله بشكل مستقيم ويعطينا ذلك مدى وعى الفنان عن قصد لهذا الترديد والا كان قد أدمج خط الأقدام بشكل مستقيم مثل القاعدة ولكن هذا التزام بالحرص على طبيعة انتماء خطوط الجسم الانسانى اللينة واستخلاصها بهذه الحلول الواعية .

• ولكن نستطيع أن نؤكد أيضا فى هذه الخشونة بشريط الكتابة على الصدر انها ليست مجرد خربشة خطية وضعت لغرض المعنى الذى تحمله ولكنها وضعت كشريط زخرفى بملمسها الخشن خاصة - وخاصة وأن الفنان استهواه هذا التصرف بدافع معنوى لديه وكأنه " تَنْقب " أو أراد أن ينبش على هذا السطح الصلب فى مكان معروف أنه يحوى أجهزة عضوية كالقلب والرئة وهما مصدر تحرك الحياة والروح بالرؤية الادبية العاطفية ليوجد علاقة نفسية تعمق من شد احساسنا ووجداننا وتجاوبنا مع المتوفى من خلال الرؤية لهذا الغطاء .

• وهذه الكتابة مرسومة رسما دقيقا وهى بطبيعتها أشكال فنية لصور فنية مفهومة

بخطوط قوية وجميلة توضح قوة وبراعة الفنان ووثوقه من نفسه وخاصة في التحديدات الدائرية لكتابة فيها قوة ومقدرة الاختزال والتعبير في أداءها مع ما يتناسب مع الايدى التي نحتت التابوت. والمعروف أن الفنان كان يمتلك جميع مداخل فنه وكانت له دراية كاملة لجميع الفنون الاخرى وليس متخصص بالشكل المعروف في عصرنا فهى كتابة بشكل عام دقيقة ورقيعة وجميلة .

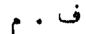
● ووجود هذه الكتابة بهذا الشكل يبعدنا عن الاعتقاد بأن هذا الغطاء كان ملونا وأيضا لانه من مادة صلبة لا يجوز وضع طبقة الملاط عليها لترسم وتلون كما هو معروف في التوابيت الخشبية حيث تسجل عليه مناظر الحساب والعقاب والثواب في العالم الاخر وطرق التحنيط الجنزية وهذه الاشكال كان يمكن ايجادها بالنحت البارز أو الغائر ولكن وهذا يؤكد تعمد الفنان للبعد عن ذلك التقليد . ولكن ليس تعبير عن انحصار عقائدى وليست أيضا صلابة الحجر السبب في البعد عن هذا ولكن يفسر ذلك بأنه يخضع لنضج ولتطور روئية فنية تشكيلية واخضاع تسجيل هذه الأشكال الى فكرة خاصة غير معلنة وأنها دخلت في نطاق الكتمان .

● وقد تشاهد في بعض الاغطية الاخرى في نفس الصالة وجود تسجيل لهذه الطقوس بشكل مختصر عما كان معروفا قبل ذلك وهذا ربما في مرحلة سابقة لهذا الغطاء أو بعده حيث لم يستقر ذلك تماما لدى البعض والبعض .

● ولكن بالنسبة للون الذقن - فهو ليس أصيلا وهو مضاف اليها بفعل العبث قبل العثور عليه وان كان الذى فعل ذلك أراد بحسه الغريزى أن يربط بين الذقن كشعر بلون خطوط الحاجبين والعينين - ولكن أسوة بمعظم الذقون المنحوتة في الاحجار المختلفة في التماثيل المصرية لا تأخذ لون بل تظل بلون الحجر الطبيعى وخاصة وأن لون الذقن سال على الخلفية - أى المسطح الذى يليها وأيضا على جزء من أسفل الوجه - وأيضا لا يحدث هذا من فنان دقيق في صنعته وبخبرة وابتكار بهذه الدرجة الفنية في تشكيل الغطاء وفى تلوين الحاجبين وحدود العينين والحدقتين

فتشكيل الحاجبين نحتيا دقيق لا يأخذ صفة التجسيم حتى بقوانين النحت البارز ولكنه يكاد يكون مستوى وهو الدقة والرقة فى التعبير عن طريق انحدارات حساسة وهادئة فى الوجه المسطح خاصة فى العينين فرُسما باللون الأسود وساعد هذا الرسم فى اطالتها أى الحاجبين والعينين حتى حدود الاذنين وهى تشيع التأكيد للنظرة التى اهتم بها الفنان تعبيرا عن الروح الانسانية والعاطفية ـ واحساس السعادة والتفاؤل والرضى وكأنهما عينا طفل ملاك .

أما الفم لم تحدد خطوط رسمه وبدت حساسة تحمل الا بتسامة كالطيف فى شفافية مبهرة .









بيجاسوس



بيجاسوس :

قطعة من الرخام الأبيض فاقدة للعديد من أجزائها وهي من المعروضات الأثرية الهامة لأنها تصور أسطورة اغريقية قديمة على أحد وجهيها والجزء المصور الذى أفلت من التدمير قديما يدل بوضوح على أن الموضوع المنحوت لاسطورة الجواد الاغريقى بيجاسوس في لحظة صعود مستمرة للسماء ويعلوه " بلليروفون ".

- ويلاحظ أن القطع الأثرية التى تحمل نقوشا تصور أساطيرا اغريقية ما تزال نادرة بالاسكندرية اذا ما قارنا عددها الذى وصل اليها ببقية القطع الأثرية المكتشفة عامة.

- والاسطورة المصورة هنا اغريقية بحتة ولا تتصل بالعقيدة والفكر المصرى أو تتصل بها من بعيد أو قريب . ففي الميثولوجيا الاغريقية القديمة روايات عديدة تتحدث من هذا الجواد ونشأته ولكن الخطوط العامة لأسطورة بيجاسوس تتفق فى أنه جواد مجنح نشأ من قطرات دم ميدوزا اثر قطع برسيوس لرأسها .

- ويقال ان بلليروفون قد عثر على هذا الجواد وهو يروى ظمأه من قبر بيرين واستطاع الامساك به وكبح جماحه باللجام الذهبى الذى منحته أثينا اياه (يصور كثيرا على الاثار وهو ممتطيا صهوة بيجاسوس) وقد ارتبط بيجاسوس بالموز (ربات الفنون التسع عند الاغريق وترجع الاسطورة ذلك الارتباط بأن بيجاسوس قد فجر نبع هيبوكرين الملهم لربات الفنون بضربة من حوافره . ويصور هذا الجواد بكثرة وباتقان على عجلة مدينة كورينثا ومن المعروف أن الاسكندرية فى القرون الثلاث التى تلت نشأتها قد أصبحت موئلا للفكر ومصفاة رائعة للفكر الهلليني ومدرسة خاصة لتنقيحه وتهذيبه واعادة عرضه للقرون التالية بصياغة سكندرية مصرية تنتمى لحضارة ما بعد هوميروس وبراكستليس والاسكندر الاكبر . ولذا نعتقد بأن تلك القطعة المصورة هى من نتاج سكندرى خالص وتكثيفا هللينستيا .

- وقد أصبح بيجاسوس في تراث الفكر العالمي نيما بعد رمزا للخلود وخطرات الاحلام . (أ - ع)

- التمثال مسجل بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية تحت رقم ٣٨٦٧ ومعروض بالصالة رقم ١٦ مكرر .

التحليل الفـنى :

• تبدو هذه القطعة الأثرية ككتلة طائرة فى الفراغ على شكل مثلث تميل قمتـه لليمين وتبدو كقائم الزاوية تقريبا .

هذا الأثر هو كتلة حجرية مشحونة بخطوط وتفاصيل ذات منحنيات تشكل حالة انفعالية شديدة تتوقد فى نفس المتفرج .

وهذه الحالة الانفعالية تنشأ من حركة الخطوط الرئيسية لحركة الاجزاء وهى :

- رأس الحصان وكتفه فى اتجاه رأسى .
- الجناح فى شكل أفقى مائل لليسار لأعلى .
- الرداء المنطلق بفعل أثر حركة الريح فى الطيران فى شكل متجه بميل لليمين لأعلى عكس حركة الجناح .

هذه الخطوط للاجزاء واتجاهاتها تنشأ من مركز تلاقى لها فى شكل مثلث حـسم يلتقط النظرة الاولى للاثر وهذا فى مثلث التكوين من أعلى يحتويها من أسفل كتلة جسم الحصان بشكله المستعرض بحركته النافرة فى خطوط ملتوية تتوازن وتتفاعل مع الاجزاء العليا بترابط معها .

• ثم تخرج ساق الفارس من أسفل الجناح متدلية فوق بطن الفرس وكأنها امتداد لحركة الرداء من أعلى وان وجود هذه الساق لمحة تشد الوجدان وتحرك التعاطف الانسانى بسرعة ، فحالة الطيران وكأننا نشارك الفارس شعوره وهو فوق الحصان ، فوجود الساق بشكل بؤرة انسانية تتيقظ لها الاعصاب ونعيش معها فى توتر .

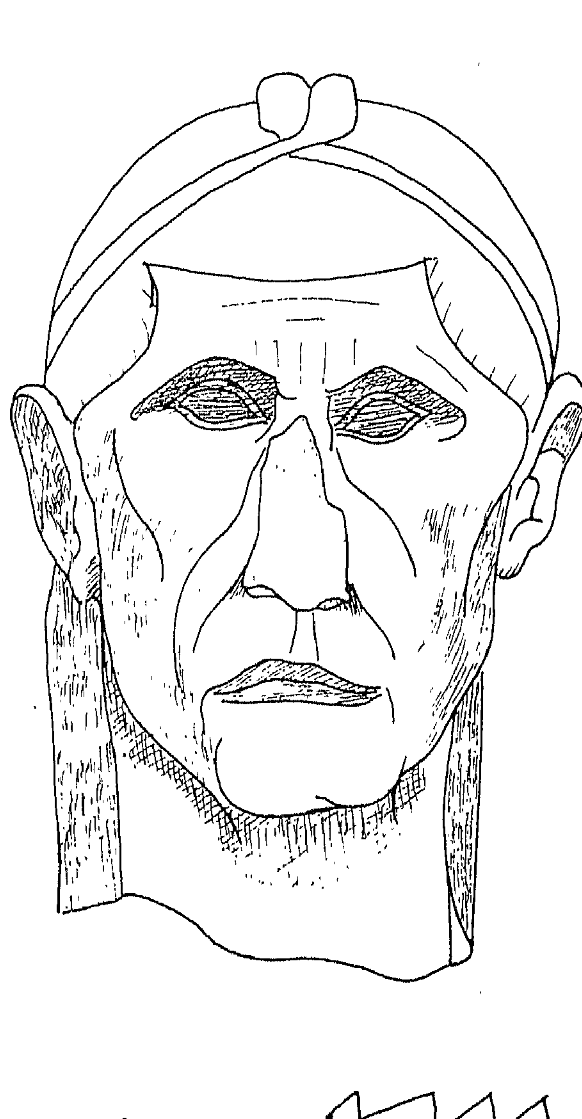
• وان تشكيل خروج الساق من أسفل الجناح عند بطن الفرس المنطلق فى طيرانه تتوسط كتفه وفخذه وتبدو معهم كأجزاء آخذة ايقاع يتردد مع الجزء العلوى للشكل وكأنها النغمات المصاحبة للحن الاساسى تحتفى به .

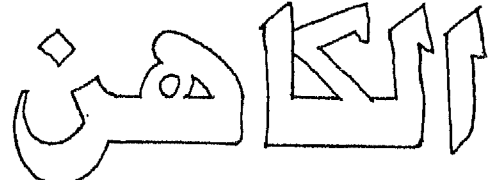
وهذه الكتلة الحجرية الباقية من أثر لفارس يمتطي الحصان الطائر "بيجاسوس" ورغم أن شخصية الفارس غير معروفة أو محددة للمتفرج وجزء من الرأس وأطراف الفرس مفقودة الا أن هذه الكتلة قد احتفظت بجوهر ثمين يتواجد بالحركة المحتفظة بقوة الانفعال وبالتأثير العميق المتأتي من الشكل المجسم وهذا ينفث الاثر قوة - وجدانية عميقة أي قوة انسانية تؤكد تفوقها ذلك الشعور الذى تتركه فينا هذه القوة الوجدانية - شغلت فنانو عصر النهضة الذين تفتحت عيونهم ومداركهم على أثر اكتشاف مدينة بومبى الاثرية بايطاليا واكتشاف القوة الدرامية للكتلة في بقايا التماثيل وكأنها دفق دائم لا يتوقف لأثر وجود الانسان.

فان هذا الأثر على حالة الراهن - يبرهن أيضا على أن المثال في العصر الحديث عندما يبحث في أشكاله عن الحركة والانطلاقة ويحقق التوازن بينهما وهو مجسما في الفراغ "أى كتلة النحت بحجمها وشكلها الخاص وبخطوطها الخارجية آخذة محيطا خاصا بها بالفراغ - فالفراغ يتخلل المساحات الداخلة في محيطها والأشكال الناتئة في كتلة النحت تشغل حيزها في الفراغ وبذلك يكون الفراغ وحجم الكتلة في حالة تداخل بينهما يحقق التجسيم في الفراغ ، وأحيانا في أشكال لا موضوعية وانما جمالية تحمل بصمة انسانية عميقة ومؤثرة ، وأحيانا أخرى في أشكال موضوعية متكاملة - وتُستمد ذلك مما عاونت عليه كوارث الطبيعة وفعل الزمن في ابراز هذه القيم من خلال قطع الاثار المبتورة الأطراف والتى فقدت معالم شخصياتها ورغم ذلك بدت القطع حية تتنفس بنور بصمات الانسانية ليتبقى للعالم بصمة قوية ومؤثرة ورائدة في تغيير المعايير والرؤية الى ذلك الايحاء الانساني الخلاق . وهذا انما هو بقاء للجوهر الذى خلف هذا العمل وهو الانسان . . وان ما حققه من روحه في انفعاله وعواطفه ورؤيته في معالجة الكتلة بما يكسبها الحركة الحيوية للموضوع الاساسى وهو (فارس يمتطى حصان طائر) قد ظل قويا مؤثرا بل وقد تجرد نهائيا من الموضوعية الأسطورية وبقى أثرا مجردا بين وقفة انسانية عالية . وهذا الجوهر

يضفي قيمة باقية للأبد ويلقي أضواء على ما يحمله الأثر من تاريخ الينا من فكر وثقافة وانسانيات رفيعة لهذه الحضارة - فهذه الأضواء كاشعاعات تحقق الاتصال المباشر في نفوسنا وكأنها ديناامولا شعوري يسري في كل جزئ في الأثر يلتقط من أعماق ذاكرتنا وباطننا التفاعل معه والاحساس به وكأنه جزء منا وليس بغريب علينا وان كان هذا الأثر قطعة صغيرة كجزء - من عمل كبير - فان ما يحمله من بصمات فنية لا تقل قيمة أو تأثير عن ما تحمله من قيم الأعمال الكبيرة أو الكاملة.






الكاهن



رأس الكاهن

● رأس الكاهن المعبود الاغريقي ـ المصري حربوقراط ، على الأغلب ، وهو منحوت من الجرانيت الارجواني الذى تشوبه بقع بيضاء ويميل الى البياض عامة ويلاصق الرأس دعامة من الخلف ، ويلاحظ أن الشعر أعلى الرأس قد اختذل بواسطة طرقات خفيفة للأزميل .

● ويمكن الحكم على طبيعة ووظيفة الكاهن من التاج النباتي الرشيق الذى يعلو الرأس ، والمكون من ساقين لاشريين يتقاطعان أعلى الجبهة وينتهيان ببرعما زهرة اللوتس .

● وتنطق ملامح الوجه بالحدة والجمود ، ويبدو ذلك من الفم ذو الشفاه الرفيعة المضمومة ، والعيون ذات النظرات الحادة المدققة ، والحواجب المقطبة العابسة وقد ساعدت مادة الحجر الذى نحت منه التمثال فى اضفاء صلابة وجمود والتعبير عن الطوايا الحقيقية لنفس كاهن وثنى قديم يحيا بخواء نفسى وعقلى فى نهايات عصور الوثنية وبجوار معبود انهكه شكوك اتباعه وبدأ يتهاوى تحت وطأة الدهر .

● المتحف اليونانى الرومانى صالة ١١ مسجل برقم ٣١٩١ .

التحليل الفني :

• في هذه الرأس نجد وجود دعامة من الخلف تشير الى أننا أمام قطعة من تمثال كامل مستندا من الخلف بدعامة كنمط التماثيل الفرعونية . وبعد تهشم التمثال انفصلت الرأس - فالجزء الذى يمثل الدعامة أصبح يدخل في تكوينها الفني بشكل متكامل على حالتها الراهنة - وهذه الرؤية معاصرة لقطع الاثار على أثر التشويه فيها .

• وهذا الرأس الذى كان جزء من تمثال كبير - يؤكد أحد خواص العمل الجيد . أى عمل فني متكامل - وهو الذى كل جزء فيه يكون على درجة من الدقة والجودة فاذا انفصل عن الكل أصبح في حد ذاته متكاملا وموضوعا قائما بذاته يحمل أسس القيم والجمال .

• نحت هذا الوجه يمثل مستوى فني مرتفع يميل الى التعبيرية والواقعية فيتميز بملامح حادة تعبر عن شخصية تفيض بالذكاء ذات قسمات جادة انفعالية مؤثرة بتصرف فني متمشيا لما يسود العصر الروماني وقت ذاك من الميل في اظهار القوة الشخصية والمضمون الانساني الذاتي .

• فالتكوين رغم أنه جزء من عمل كبير الا أنه يحمل صفات القوة البنائية فيرى الشكل متزن وراسخ . وكأن الطبيعة تتدخل وتحدث عن طريق الكسر رؤية جديدة محددة وتبرز قيم جديدة للحلول الفنية التشكيلية التقليدية .

فأولا الوجه :

• خط الذقن مع خط الحاجبين أفقيا مع امتداد الأنف طوليا (قبل كسرها مع الخطوط الجانبية للوجنتين وخطوط الصدغين تشف عن صلابة في الشخصية وميل الفنان لابراز الجوانب المؤكدة لذلك برغبة في التعبيرية القوية وكل تتأتى عن تكوين ينشأ من التفاصيل الطبيعية في الوجه فيؤكد في بروزها وتحديدها وينتج حوار تشكيلي بين البروزات العظمية والعضلات المتحركة يخضع لحالة نفسية منعكسة عن فكرة استحوذت على مشاعر الفنان فعمد الى

القطعة رقم ٣١٩١ بصالة ١١ بالمتحف اليوناني الروماني .

التعبير عنها وتجسيدها نقلا عن واقع له تأثير نفاذ . فمن ناحية التشريح ـ تنتمى الملامح الانسانية لهذا الشخص بشكل واضح الى فصيلة القردة العليا (التى تكون ملامحها قريبة الشبه بملامح الانسان) فهو الى درجة ما ليس وجه لانسان عادى ـ بل لانسان له وجه ذا مميزات غريبة ، ويظهر هذا فى تركيبة العينين المعلقة على بروز عظم الحاجبين أى مستوى ارتفاعها مستو مع سطح ارتفاع الحاجبين المائل وفى نفس الوقت يرد عليه بروز عظم الفم بالشفاه المضمومة ثم مع الذقن يؤكد وجهة النظر فى هذا الانتماء.

• فان نسب المناطق البارزة فى الوجه عامة غير عادية . ويدل هذا على شراسة وتعصب فى طبيعة هذا الرجل ـ فالنحت موفق جدا وقد لخص مسطحات الوجه بشكل يؤدى للتعبير عن الشخصية الانسانية وفى نفس الوقت التزم النحات بأصول فن النحت فأخرج من هذا الاندماج شكلا متكاملا وقويا يميل الى التعبيرية الحادة.

• مسقط الرأس من أعلى : محسوب جماليا ـ تشكيليا وبنائيا ـ بعلاقة بين جسم مستدير وجسم مكعب أى الرأس والدعامة الخلفية ، يشير ذلك الى علاقة رياضية هندسية راقية لا تقلل من الالتزام بالطبيعة البشرية وفى نفس الوقت طبيعة الشخصية بل تؤكد شخصية الفنان أيضا أنه صاحب رؤية انسانية خاصة ورؤية تشكيلية تتسم بالقوة والمقدرة. فالرأس الدائرى والدعامة المستقيمة ذو المسطحات الصريحة يندمجا فى علاقة هادئة وقوية تعكس فكر متطور لفن أرتقى فوق معطيات الطبيعة العادية وعالج أماكن الضعف التى فى تمثاله بهذه العلاقات التى ابتكرها لتحيل الضعف الى قوة.

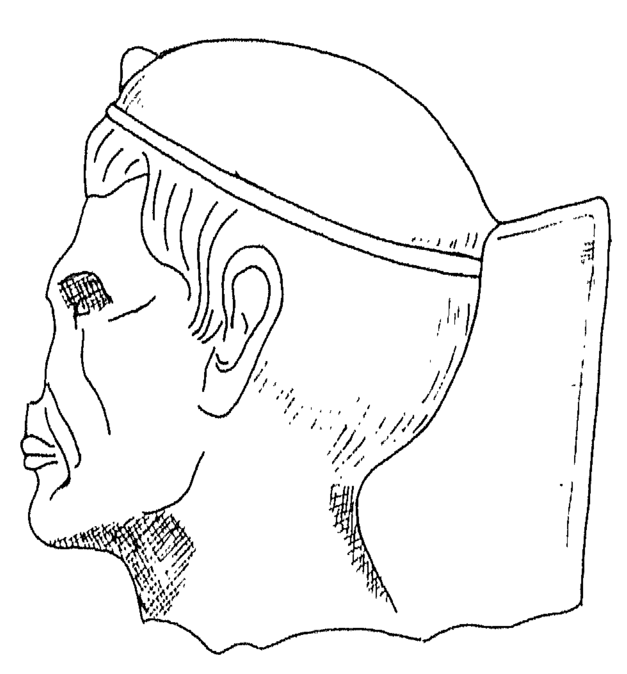
• فهذه التعبيرية فى الوجه تميل الى الصرامة والحدة فى الفن الرومانى والخروج من حالة الهدوء بالنظرة الروحية اللانهائية فى الفن المصرى الى عالم المعطيات المادية وان كانت الدعامة هى الاشارة الى الالتزام بالتقاليد الفنية المصرية ورغم ذلك فهذه المرحلة التى لم ينسلخ فيها الفن الرومانى فى مصر عن الأصول والقواعد المصرية بشكل أكيد لأنه فن دينى حيث تكون

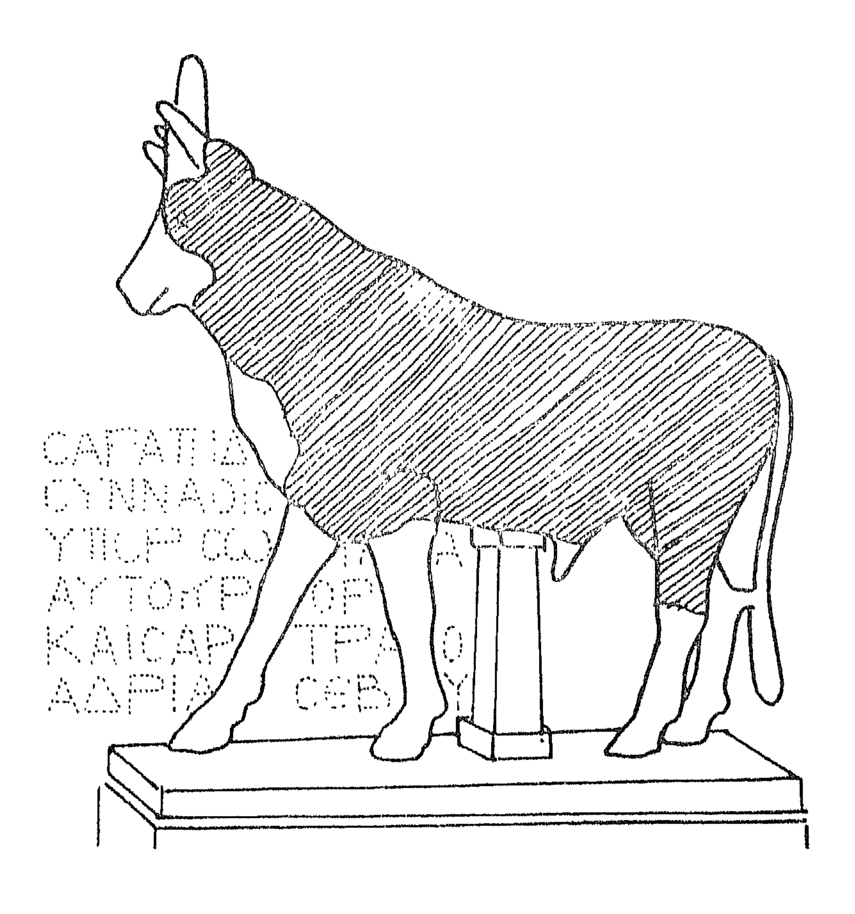
تقاليده في زمام الكهنة المتمسكين بالتقاليد الصارمة.

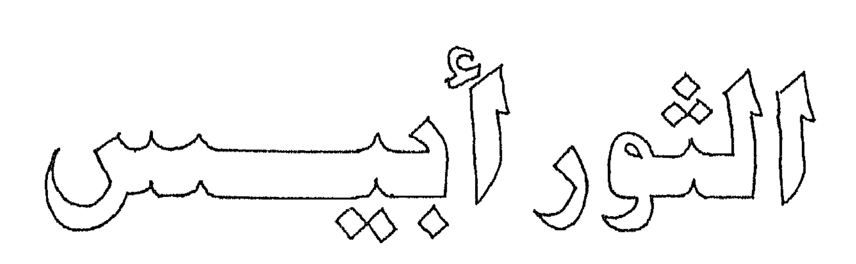
• وخط العصابة الأفقي على الرأس وفوقه برعما زهرتا اللوتس وهما الجسمان الصغيران الرأسيان يردآن على خط الأنف الطولي في الوجه ويقللان من الاحساس بضيق ساحة الجبهة حيث يلفتا النظر لهما - فلا تتركز الرؤية على الجبهة الصغيرة التي يحددها الشعر على الجانبين أيضا وان كانت تدل على الذكاء المفرط والمؤكد في نظرة العينين النافذتين ولكن نجد معالجة الشعر الرومانية في التنغيم بالخطوط الصغيرة الملتوية متمشين مع الحركة الطبيعية له وخاصة على الجانبين وفوق الجبهة الصغيرة فتوجد بذلك حالة مؤكدة بالتوتر والقلق.

• وتبدو الرأس بكل ملامحها وبتكوينها المحدد كقطعة تعبيرية تكاد أن تتحرك يمينا وشمالا من شدة الانفعال المستبطن داخلها عن طريق التركيز في تحديد الملامح والقسمات العنيفة.

ف ٠ م






الثور أبيس



تمثال الثور أبيس

تمثال من البازلت الأسود لمعبود البطالمة القديم " سرابيس " في الصورة المصرية المعتادة الثور " أبيس " . . . عثر عليه في ١٤ مايو عام ١٨٩٥ محطما ، ولم يبق منه سوى الجذع Torse تقريبا على السطح الصخرى لهضبة منطقة عمود (بومبى) بالقرب من الركن البحرى الشرقي من الا تريوم .... Atrium (الفناء المكشوف) المؤدى للممرات السفلية الواقعة غربي العمود .

ه ولقد لوحظ عند فحص الاثر عند كشفه أنه قد لاقى من ضربات عصبية عنيفة قديمة حطمت الأجزاء الرخوة منه ، فبالرغم من روعة الجذع وسلامته ، لم يبق من رأس الثور الا شظايا قليلة عبارة عن جزء من قرن وجزء من أذن ، وكذلك جزء من الجبهة ومقدم الرأس توجد به العيون وبعض الشعيرات ، كما تحطم العنق الى عدة أجزاء ولم يبق منه سوى النحر وبعض الا طراف ، كما فقدت الساق اليسرى الا مامية ، وكذا القاعدة ولم يبق من ذيل الثور كذلك الا قطعة بسيطة وبعض آثار الذيل العالقة بالجذع .

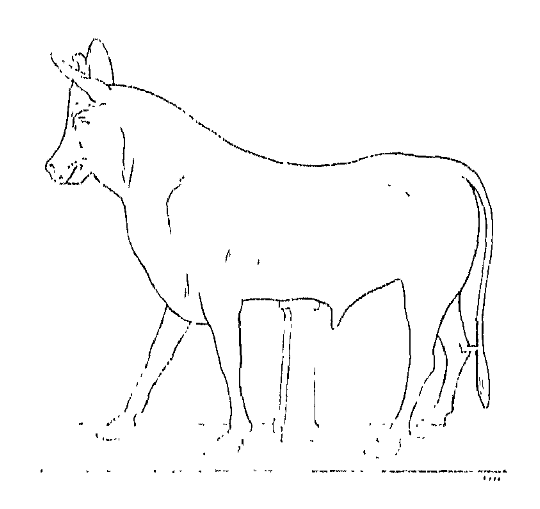
ه ومن الغريب أن يعتقد عمال الحفائر أن هذا الجذع البديع النحت عند الكشف عنه للوهلة الأولى تمثالا لامرأة حبلى لا تمثالا لثور ثائر . . ومعبود وثنى قديم . . ولقد عثر بالقرب من التمثال بعد برهة على شظية من نفس مادته تحمل سطورا بالاغريقية التى ترجمتها وتكملتها على الوجه الآتى (للاله العظيم) سرابيس ، والالهة الذين معه في المعبد ، من أجل صحة الامبراطور قيصر تراجان هدريان أوغسطس " .

..... CΑΡΑΠΙΔΙΚΑΙΤΟΙC
CΥΝΝΑΟΙCΘΕΟΙC | ΥΠΕΡCΩΤΗΡΙΑC ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟC ΚΑΙCΑΡΟCΤΡΑΙΑΝΟΥ | ΑΔΡΙΑ
ΝΟΥCΕΒΑCΤΟΥ | .... ΧΗΤ (?) ....,

وفي وجود فجوة أسفل بطن التمثال ليمكن التأكد من شكل سناد قديم للبطن كان يحوى هذه الشظية الثمينة . وبفضل سطور الكتاب هذه التى تأريخ هذه الوثيقة الفنية السياسية لعصر الامبراطور هدريان (١١٧ - ١٣٨ م) ومن المعروف أن مصر وآثارها وعقائدها ونيلها وأسرارها كانت موضع شغف واستغراب هذا الامبراطور العالمي النزعة .. والذى حاول الالمام بكل ثقافات وحضارات الامم الداخلة في تكوين الامبراطورية في عصره ، فضلا عن أنه تشرب بالحضارتين الاغريقية - واللاتينية ... وقد حاول الالمام بأسرار مصر ودياناتها وحصونها ، وبنى مدينة رومانية بأكملها في صعيد مصر لصديقه العريق المعبود المؤله انطونيوس سميث (انطونيوبوليس) وحاكى مدينة كانوب الغامضة القديمة (أبو قير الآن) في حدائقه الفرد وسية بروما .. ولقد تعمق في الاسرار والعقائد الايونية وأبدى اهتماما عميقا بالفن الاغريقي .. ولذا فاقامة هذا التمثال وعلى هذا النحو يعد بمثابة حضارة رومانية ومذاقا امبراطوريا خاصا مصدره هدريان لأحد أرباب مصر النيلية الغربية في أبهى معابد الثقافة البطلمية الرومانية سرابيوم الاسكندرية الحافل ، ولكن من الغريب أن يأتي نحت هذا التمثال على هذا النحو من الابداع والتمكن من الحجر الصلب في عصر من عصور التدهور السياسي والحضارى لمصر الفراعنة وهى سمة نلحظها مستمرة فيما بعد وتبلغ ذروتها في أعتى عصور القهر والاضطهاد للمصريين في عصر دقلديانوس حيث نحت عمود دقلديانوس المروع الذى مازال ماثلا للآن للانظار . وقد قام الفنان الايطالي مركوشي بترميم التمثال منذ زمن .

رقم التسجيل بالمتحف اليوناني الروماني ٣٥١ معروض بصالة رقم ٦

وأبعاد التمثال : الطول ٢٫٠٥ م الارتفاع ١٫٨٠ م .



التحليل الفنى :

ندخل صالة رقم (٦) بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية فيطالعنا عجل أبيس ـ فيبدو وكأنه خارج من قدس الأقداس فى مهابة وكأنه يأتى من جوف الهدوء المحسوس ، من بعيد ومن عمق لا يقاس وهذا الاحساس يتحقق من أثر النظر للفتة الرأس البسيطة نحو اليمين وتوحى بأنها حركة بدأت فى التو بعد ثبات طويل فى وداعة وألفة ـ بدون أن يختل التوازن المعهود الذى هو أهم سمات الجمال فى الفن المصرى وسر سبب الاستقرار والهدوء والهيمنة على الشعور الانسانى .

---

* هذا الرسم عن : ـ Bulletin :
N° 35 - N;3 Vol . XI. 2.
PL XXXVII . Fig. 1.

وفي عجل أبيس يتحقق التماثل من ايحاء الخط الرأسي الذى يعدل التماثل

فان لفتة الرأس للعجل جديدة تماما على العجل في زمن المصريين الفراعنة ـ فذلك العجل مصرى رومانى وكما يُصنع تماثيل الالهة والملوك بلفتة الرأس التي تزيد من الايحاء وعمق التأمل الدنيوى فكذلك صنع الفنان هذا العجل مطابقا لما يسود عصره من أوضاع فنية ثابتة .

• وبالمقارنة يوجد تمثال الاله سيرابيس الذى صنعه الرومان من المرمر والرخام الأبيض آخذا هيئة انسان يحمل فوق رأسه سلة وتتدلى على جبهته خمس خصلات من الشعر وهذا الاله هو المرادف لعجل أبيس بالنسبة للرومان . أما عجل أبيس فيهتم بعبادته المصريون وكان من الممكن للفنان أن يستعمل حجر الرخام الداكن لصنع هذا التمثال خاصة وان في عهد الرومان سادت مادة الرخام أكثر على أى مادة أخرى .

• ولكن لجأ الفنان بالمزاج والفكر المصرى والشعور العميق بالغيب والاحساس بالغموض بما يوازى عمق النفس المصرية والتقاليد الدينية العميقة المتغلغلة في عمق نسيج الكيان المصرى الى مادة البازلت الأسود وهو مادة صلبة جدا وثقيلة جدا تعمق أكثر الهيبة والرهبة والحضور الغيبى لشكل الاله ، رغم تأثر الرؤية الفنية بالمؤثرات العامة السائدة للعصر الرومانى مثل لفتة الرأس والفراغات بين الأطراف وخروج بعض الأطراف من حيز الكتلة مثل الأذنين والقرنين وبينهما قرص الشمس من الامام والذيل متدلى من الخلف ، في مادة مثل مادة البازلت الذى حرص الفنان المصرى القديم على تلافيها تماما ـ خاصة في تمثيل الالهة فانه كان يبتعد تماما عن تعريض أجزاء تماثيله لفقدها على أن تظل في تماسك وقوة تواجه الزمن وناثباته .

• فعندما نرى الايماءة البسيطة ونستشعرها أكثر من الخطين الخارجيين للرقبة مع منظور الصدر والبطن فهما خطين ليسا متماثلين ـ أى مختلفين ـ أى متحركين ويؤكدان الاحساس بالحركة التى ستستمر من خلال النظر له من الامام .

• ومن أحد الجوانب يبدو كتلة مستطيلة وهي جسم العجل ، مرتفعة بثقلها على أربع من الأرجل ودعامة عند أسفل البطن في الوسط فتصبح كتلة الجسم محمولة على خمس قوائم تُحدث هذا الفراغ الهائل أسفلها يعطى الحدس بالدهشة عند الانسان في تقبله للشكل الفني لأن ذلك التشكيل الجرىء والغير مألوف لهذه الخامة بشكل خاص وهي التي عبر بها الفراعنة في فنونهم شكلا ومضمونا عن وجدانهم ومثلهم الغيبية. فان ذلك التشكيل الغير مألوف والجرىء في هذه الخامة قد أنجز بقدرة واعجاز في تحميل هذه الكتلة على خمس دعامات وهي الأطراف والدعامة. فلا نرى في الفن الفرعوني عجلا محمولا على أطراف فقط ، بل محمولا على دعامة طولية تلتصق على جانبيها أطرافه - فلا يحدث الفنان فراغا مطلقا لان النظرة البعيدة للخلود تستدعي ذلك.

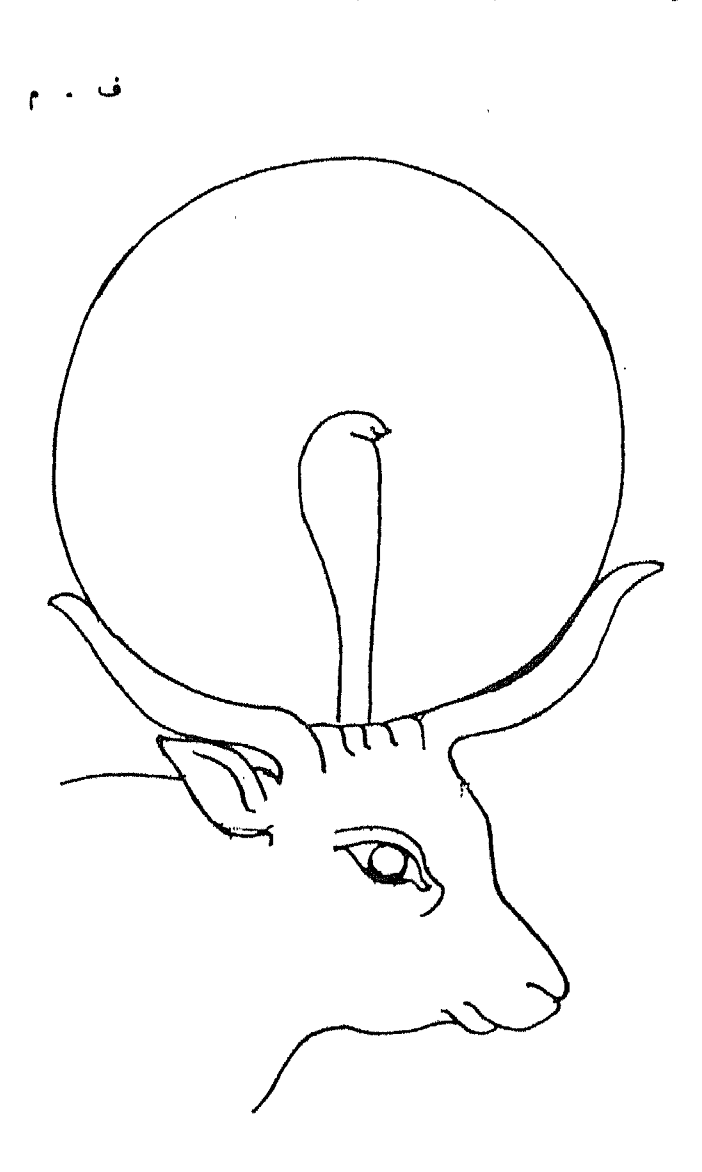
• ولذا فان وجهة النظر الدنيوية في زمن الرومان وتشبيه الالهة بالبشر في أحجام كبيرة وضخمة بالاوضاع البشرية المتسمة بالخيلاء والتعاظم أبعدت فكرة محاولة ايجاد تلخيص الاطار الخارجي للشكل لحماية الاطراف من البتر .

• نتأمل المعالجة الفنية لمسطحات جسم العجل فنجد دراسة وافية لكل جزء فيه وبتلخيص الطبيعة خلف ملمس هادىء النقلات من جزء لا خر وبشفافية ورقة تتمشى مع تذوقنا المميز لانجاز الفنان الفرعوني في صياغة متسمة بالهدوء ويسود فينا الشعور بالجمال . بعيدا عن الانفعال المعهود في الفن الروماني رغم التأثير العام لذلك العصر على كل شيء

• يأخذ شكل الأقدام حركة المشي في خطوة وكأنها تتبعها خطوة على كل جانب في اتجاه مضاد (مطابقة لحركة المشي للحيوان) فالجانب الايمن للارجل متقاربة للداخل والجانب الايسر متباعدة للخارج دون أى اهتزاز في قانون توازن واتساق الكتلة للجسم من أعلى بحركة الارجل فيبدو شامخا قويا عظيما ويؤكد ذلك كبر الحجم وان انسدال الذيل الناتىء من الخلف الى أسفل في شكل خط رأسي رشيق

عندما يرى من أحد الجوانب كأنه امتداد لخط الظهر الهادئ للعجل في عذوبة جميلة وكذلك يحقق ترديد يحقق ترديد ايقاعي لخطوط حركة الأرجل من أسفل جسم العجل وخاصة للدعامة الوسطى وأيضا يحدد الشكل من الخلف ويحدد بالتالي الرؤية أيضا من الخلف . فهذا العجل وان كان من العصر الروماني الا أنه مرتبط بشكل عميق الى الفن الفرعوني بل ومنتمي اليه .

ف . م





ساقية الورديان



ساقية الورديان

● الجبانة الغربية للاسكندرية التى تحدث عنها سترابو Strabo وأطلق عليه اللفظ المعروف Necropolis هى تلك المجموعة العظيمة من المقابر المنحوتة فى جوف الصخر غرب الاسكندرية فى المنطقة على امتداد الأماكن الحديثة المعروفة باسم كوم الشقافة والقبارى والورديان والمكس والدخيلة.

● وفى صيف عام ١٩٦٠ وأثناء الحفر لبناء منشآت الحوض الجاف بمنطقة ميناء البصل بالورديان ظهرت أربع مقابر على عمق أربعة أمتار من مستوى سطح الأرض ، وتعد ثالث هذه المقابر من أهمها - بل بعد الكشف عنها حدثا فنيا علميا فريدا - وذلك لوجود مجموعة من المناظر المصورة بالفريسك أهمها لوحة تصور مشهدا مثاليا لحياة الريف والطبيعة المصرية الحافلة خلال العصرين اليونانى الرومانى ، فى أهم عناصرها وأكثرها ألفة للمشاهد للحياة الزراعية المصرية. . وهو الساقية أو عجلة المياه المستخدمة منذ تلك الأحقاب البعيدة فى رفع المياه الغالية الى مستوى الأرض العالية.

● ويشاهد فى منتصف اللوحة قائما خشبيا رأسيا وقد ثبت به عارضة هى بمثابة النير لزوج من الثيران القوية المصورة باللوحة . . ويدور القائم (عندما تدور الثيران حوله) محركا عجلة خشبية أفقية كبيرة من أسفل (لا تشاهد فى الرسم) فتدور هذه العجلة والتى بدورها تدير عجلة رأسية تشاهد على يسار المنظر وهذه العجلة الثانية (الرأسية) تحمل المياه فى قواديس (موجودة فى سمك خشب العجلة) أو أوعية مثبتة بها وتفرغها فى قناة بالأرض المرتفعة.

● ونشاهد أسفل المنظر مصدر المياه العميقة التى تقوم الساقية برفعها . . وهو عبارة عن بركة مياه تقريبا حافلة بالنباتات المائية وقد صورت هنا بطة ودجاجة برية .

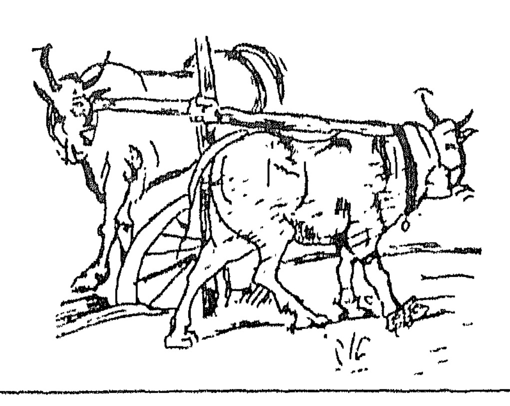
● ويشاهد مصورا على السطح الأيسر المقابل للثيران ظلالا باقية لشكل صبى كانت مهمته فيما يبدو حراستها وحثها على الدوران عند الضرورة اذا تراخت أو تكاسلت ويبدو واضعا فى فمه نايا بقيت ظلاله . . وعلى اليمين قد توجد بقايا

قديمة لتكميية نباتية وقد لحق التلف بهذا الجزء .

● ويعد هذا هو المصدر الأثرى الثاني لتسجيل الساقية فى الآثار اليونانية الرومانية بمصر . والمصدر الأول هو ذلك الأثر الجليل الذى يمثل بقايا ساقية رومانية كشفت عنها حفائر جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ مغمورة ومنسية تحت الرمال السافية بمنطقة تونا الجبل الأثرية الهامة وهى بصفة عامة على صورتها التى عثر عليها عبارة عن بئر يبلغ حوالى ٣٨ مترا عمقا ومكون من طابقين محفورين على شكل مستدير ومضبوط الأبعاد وكانت عليا البئرين أكثر اتساعا من السفلى وذلك لتسهيل عمل الثيران أعلى سطح الأرض وسحب الماء بكميات هائلة بلا مشقة تبعث الحياة فى واحة رائعة من العقائد السارية فى الرمال .

● ومن المعروف أن تصوير الطبيعة ومناظرها الخلابة من ابداع مدرسة الاسكندرية الهلينستية تلك المدرسة التى أثرت على العصور التالية وحضارات الغرب بصفة خاصة ولدينا العديد من مناظر الطبيعة المصرية النيلية التى خلبت عقول اليونان والرومان مصورة على جدران وحوائط المنازل ولوحات الفسيفساء والأوانى البرونزية والزجاجية بل والمنسوجات أيضا .





● رقم التسجيل ٢٧٠٢٩ صالة ١٥ بالمتحف اليونانى الرومانى .

التحليل الفني :

نذكر طى الفور اسكتشات وصور الفنانين فى العصر الحديث بما تتميز به من الحيوية وتدفق الاحساس العاطفى بالموضوع فى طابع حر طليق .

• ذلك الاسكتش ـ الذى يبدو وكأنه من صنع أحد الفنانين المعاصرين الآن بما تزخر به اللوحات المعاصرة من قيم فنية حرة. وبما يتضمنه هذا الاسكتش من خطوط تعبيرية تتدفق من خلالها الانفعال بالطبيعة بقوة وحيوية من خلال الرسم بالخطوط الجزلة المعبرة فوق ضربات الفرشاة الحرة الغير ملتزمة للتنميق التقليدى فى خطوط ومساحات لونية عريضة وفى سيرورة انفعالية حية بتدفق وسرعة فتتحقق رؤية صادقة من بصمات فنان مصرى حر فى انطلاقه لا نظير لها فى تلك الفترة للعصر الرومانى ـ كاللمعان السريع الخاطف متعريا من التقاليد فيكشف عن جوهر حى خلاق ، ولهذا خلا الفنان بما يكمن داخله من صدق وانفعال فى بساطة غير متكلفة ـ فاذا به يتصل بنا بالعصر الحديث وكأنه أحدنا فى زمننا هذا فى أواخر القرن العشرين بعد الميلاد .

• هذا المنظر الطبيعى داخل مقبرة خاصة أراد صاحبها أن يعبر عن صورة طبيعية لحياة الفلاح فخرج عن المألوف وعن القالب الجنائزى التقليدى الذى التزم به فى تصوير باقى أجزاء المقبرة التى يتضح تماما أنها مرتبطة بالطقوس الدينية ـ أما هذا المشهد الطبيعى فمرتبط بشخصية صاحب المقبرة فكأنه جعل جزء للدنيا وجزء للآخرة !! أو أنه صور هذا المنظر فى مقبرته لغرض أن يظل له ذلك النشاط الدنيوى وهو " العمل فى الغيط " فى الحياة الأخرى بعد البعث .

• هذا الأثر عبارة عن زاوية لحائطين أحدهما كبير ـ المواجه لنا فى مقتبل صالة ١٥ عليه رسم بالألوان لمنظر طبيعى وهو منظر الساقية .

• والآخر جانبى أى عامودى على نهاية الحائط الكبير من اليمين وعليه رسوم جنائزية أحدهما لرأسى هرمس على الجانب المزاوى للجدار العريض أما الواجهة المقابلة لنا فى هذا الجدار الجانبى نرى صورة تقليدية للراعى الطيب أعلاه ـ أما الجانب الثالث لهذا الحائط فهو عريض ومستمر لواجهة حائط أخرى عليها رسم

بألوان لتقليد الرخام الألباستر وهذه الواجهة الجانبية مقاطعة للحائط الأساسى الذى عليه منظر الساقية.

• والمنظر الطبيعى لمشهد ريفى - هو رسم لساقية يدور حولها ثوران يحركان عجلة الساقية ويبدو أحد الفلاحين فى طرف المنظر ويحد الساقية من أسفلها سور صغير لقناة حول الساقية بها فتحة يخرج منها الماء حيث نباتات وطيور مائية.

• وقد صُور هذا المنظر بطريقة الفرسكو المعروفة ذلك الوقت حيث لم يكن معروفا التصوير الزيتى بعد - وهذه الطريقة بالتلوين المباشر للحائط فور اضافة طبقة الملاط المبطنة للجدار مباشرة وهى لا تزال لينة ويتم ذلك باستعمال الأتربة الملونة (أكاسيد) ممزوجة بالماء فتعطى ألوان مختلفة تضاف بفراجين ذات أحجام مختلفة وتتميز الألوان بعد جفافها بأنها ثابتة ومقاومة للماء .

ونستطيع التعرف على الخطوات التى اتبعها الفنان فى تصوير هذا المنظر على الفور فقد رسم المنظر على أرضية بيضاء - والنشاط الفنى على هذه الأرضية قد تم من خلال مرحلتين فقط فى مرونة وسرعة.

• المرحلة الأولى : رسم بالألوان المائية للشكل العام للتكوين وتحديد عناصره على الأرضية البيضاء وذلك باللون البنى واللون الأحمر فى رسم الثور الأول والطيور أما الثور الثانى باللون الترابى (البنى الفاتح جدا) ، واللون الأخضر فى رسم النباتات وكذلك اللون السماوى فى رسم المياه واللون الوردى والبنى والأصفر فى رسم الفلاح مع ما يمكنه استنباطه من خلط الالوان - كاللون الرصاصى الشفاف وكذلك جعل الألوان شفافة فى بعض الخطوط وبعض المساحات.

• وقد وضع الهيئة العامة للعناصر بهذه الألوان كرسم مبدئى للمنظر بفرشاة سميكة وأيضا بفرشاة رفيعة حينا آخر فى ضربات عريضة وسريعة الانجاز فى رسم الخطوط ووضع المساحات الكبيرة بيد فنان متمكن وجرئ مزهو بخروجه عن القيود الفنية التقليدية بانطباعات تجريدية عامة.

• المرحلة الثانية : هى تأكيد الخطوط والمساحات الصريحة الملونة بالألوان

المختلفة بطريق الوسم عليها مرة أخرى باللون الأسود بخط للفرشاة يبد و كالقلم الفحم ـ وهو أصلا ريشة غمست باللون الأسود أخذت سمكا قليلا في بعض المناطق ، لتأكيد الظل .

• ووظيفة هذا الخط الأسود هو تحديد الأشكال وتأكيد التجسيم التشريحي للشيران بشكل أخص ـ بالخطوط المؤكدة لحركة العضلات للجسم والأرجل في رعشة سريعة متمكنة وبتكرار أحيانا مما يعطي ارتجاج للخط بعكس ترديد الحركة الطبيعية ويزيد من الايحاء باستمرارية الحركة وواقعية الحدث وكأنه حيا ـ ومستمرا ويعكس جانب من حياة الغيط البسيطة لواقعية وجمال الطبيعة .

• وهنا وقفة . .

فقد لعب الفنان منطلقا ومزهوا بانفعاله بالخط الأسود في مرونة ورشاقة جميلة بقدرة عالية في الرسم التعبيرى والتجسيم الطبيعي فوق عشوائية الضربات السريعة للفرشاة في المرحلة الأولى التي وُضعت في شكل تجريدى شامل للمنظر فحقق بذلك اهتزازا من تداخل الخط الأسود وخطوط الألوان التجريدية التي تعتبر بدورها أيضا كخلفية للخط الأسود ـ فبدت الصورة حية من اهتزاز وتداخل الخطوط السوداء مع الخطوط والمساحات اللونية التجريدية المسبقة عليها .

• فان الخطوط السوداء تتسم بالواقعية التعبيرية ، أما المساحات والخطوط اللونية السابقة تتسم بالتجريد .

• وبذلك شمل هذا المنظر مسلك فني تجريدى في المرحلة الاولى مع مسلك فني تعبيرى واقعي في المرحلة الثانية ـ فأصبح ذا سمة فنية مؤكدة ـ بمستوى قوى ـ فيبدو المشهد كالمنظر المتحرك ـ الحي ذا الاهتزازات المعبرة من جانب ومن جانب آخر شمل تلك القضايا الفنية الحديثة المعاصرة بشكل مؤكد وواضح .

• مثل ما سيتضح عندما نكتشف عن طريق الأسلوب الفني أنه الأثر الوحيد بالمتحف الذى نرى عليه صورة لمشهد طبيعي واقعي ذا منظور يحقق العمق

وقد حقق الفنان فيه الأبعاد الفنية للصورة الحديثة.

• وبما أنها صورة على سطح جدار مستو فقد شملت الطول والعرض والعمق وفي ذلك الاطار للوحة يتجسم الاحساس بالشكل وحركته وعمق المنظر فيه.

• فقد ارتبطت في هذا المشهد الحركة والمسافة التي تحقق العمق - أي المنظور الداخلي الذي هو محاولة محاكاة البعد الثالث في العمارة وفي كتلة النحت التي بها مساحة حقيقية متضاربة مع مساحة حقيقية أخرى (مجسمات حقيقية متقابلة) ويسعى الفنان الى ذلك في التصوير ، عن طريق الحركة بواسطة ضغط الخطوط واختزالها(بتقصير للخطوط بواسطة تقارب مفاجئ لها وخاصة الخطوط المحددة للعنصر فيحقق منظور خطي يعطي الاحساس بالمسافة في عمق الصورة منبثقا من التعبير عن الحركة أي يتحقق البعد الثالث للصورة وليس عن طريق الظل والنور والألوان وانما عن طريق اختزال الخط وضغطه ويتوقف ذلك على براعة الفنان وقدرته في الرسم.

• وبتوضيح أكثر هو أن التجسيم - أبعاد سمك العنصر - بالمسافة المضغوطة أي المنظور - يتحقق بايجاد العمق داخل الصورة - بالخط المرسوم بضغط فيه خطوط حدود الشكل المتضمنة التعبير عن الحركة والمرتبطة بموضوعية المشهد.

• وأن هذا الفنان لقدير ذو خبرة بمسالك التعبير الخطي في خطوط جزلة قوية.

• فمنظر الساقية التي تتكون من ثورين مربوطين في عوارض الساقية في حركة المشي الدائري والثوران يكاد ينفلت أولهما من أمام ناظرينا وفي طريقه للاستدارة والآخر مقبلا علينا بثقله وحركته مما أعطى للشكل ديناميكية مستمرة حول عجلة الساقية وان اتجاه الثورين المضاد لكل ثور على حدى فقد تحققت من ذلك الحركة في المشهد بالمنظور أو العمق معا . وقد اهتم الفنان برسم الثورين وتأكيد خطوطهما الخارجية على أنهما محور الصورة والموضوع الأساسي فيها ، فبدى أي شئ آخر كجزء تكميلي أنجز بحماس تعبيري عام.

• وان الرسم فى المرحلة الثانية باللون الأسود كان لتأكيد حركة الحياة - فى ترديد الخطوط الخارجية المعبرة عن الحركة التشريحية أكثر للثورين عن المشهد ككل وهذه الخطوط السوداء التأكيدية المقصود منها الاضافة للتجويد فى المرحلة التالية بذلك التكنيك بما يتميز به من اختزال وسرعة ماهرة فى الانجاز.

• وقد عكست بذلك قدرة الفنان فى استيعاب عميق لدراسة التشريح الدقيق لجسم الحيوان والطيور وكذا الانسان - ورسمت الطيور والنباتات من تلك الضربات للفرشاة باللون الأخضر أضيف اليه الرسم التجسيمى والتأكيدى باللون الأسود - وان هذه الرؤية الفنية التى أتت لنا من خلال ذلك الرسم بهذه المواصفات بدت كالصورة المهزوزة ذات البعد الزمنى التى يجرى الفنانون لاهثين طمعا فى تحقيقها على لوحاتهم الحديثة.

• فان طريقة اتجاه الفرشاة فى رسم اللبلاب على العارضة الخشبية الكبيرة للساقية هى حركة لعب باللون الأخضر لفرشاة سميكة نوعا تعطى الشعور بوجود هذا النبات وكعنصر مكمل للوحة. وقد مرت يدى الفنان عليه مؤكدة باللون الأسود بنفس الدرجة من السرعة بالرسم باللون الاخضر فى المرحلة الأولى بعكس ما اهتم الفنان بتأكيد رسم جسم الثورين التشريحى فى حركتيهما المتقابلة بالخط الأسود ، وقد رسمت باقى أجزاء اللوحة بمثل الكيفية التى تم بها رسم اللبلاب ، فنرى الطيور والنباتات وحركة المياه وخطوط العوارض الخشبية جميعها مكملات للشكل الأساسى بطابع زخرفى سريع كالايقاع الموسيقى المرح مرتبط بالبيئة الواقعية للمشهد .

• ويؤكد ذلك مدى اهتمام الفنان ومعايشته لموضوع اللوحة الأساسى وأن الثيران كحيوانات حية ذات المنزلة الخاصة فى نفسه وهما حول الساقية كمحور الصورة أصلا - فبدى بجانبهم أى عنصر آخر كجزء تكميلى أنجز بحماس تعبيرى عام - فان تلوين رسم النبات والمياه فى عجلة الساقية والذى يبدو منها فى الخلف وكأنها انبثقت لأعلى من جراء سرعة الحركة - ورسم المياه المتدفقة من القناة والطيور اللاهية بالسباحة ومداعبة النبات ورسم العوارض الخشبية للساقية والنباتات المتسلقة

على العوارض كل ذلك قد أنجزه الفنان باهتمام أقل مما أنجز به رسم الثوريين في المشهد .

• ومن المعروف أن نبات اللبلاب ينمو طول السنة فلا يبدو في المشهد توقيت لفصل محدد من فصول السنة الأربع - الصيف الخريف الشتاء الربيع - فالزمن مطلق في الصورة فلا نرى اشارة الى نباتات موسمية .

• وان هدف الصورة تسجيل لأهم جانب من حياة المتوفى وأن سرعة انجازها هو سبب اكتسابها لحيوتها التي تشد الانظار وكأنها صورة رسمت وانتهى من رسمها الفنان منذ برهة ، وأضفى ذلك عليها طابع "الاسكتش التجهيزى" وخاصة ما نراه أن العارضة للساقية حيث تتسلق عليها نباتات اللبلاب التى رسمت بخطوط خضراء فى حركة للفرشاة فى شكل خط ينبسط ويتعرج ويتلولب باستمرارية سريعة .

• واللون الأزرق الموجود بضربات عريضة للفرشاة بشكل شخبطة عمودية تقريبا المقصود اندفاعقائية تنشر لأعلى ونرى أسفل الساقية بعد سور القناة حول الساقية التى يبدو منها فتحة يخرج منها الماء .

• صورة حيوية جدا وواقعية للحياة تبين النباتات أسفل القناة يقف بينها طير مائى يداعب أحد السيقان النباتية القصيرة وعلى الشمال تبدو بطة تقوم لتشرب من الماء المنبعث من فتحة القناة ، والبطة اليسرى تنتشى بالعوم وبرطبة الماء - أما الطائر الأيسر يقف على غصن ومنهمك فى الأكل وحركة منقاره لأسفل بعكس حركةمنقار البطة لأعلى ينطلق بحركة الرقبة الممتدة لأعلى وحركة الأجنحة المتحركة "هدهدة" يعبر الطير من خلالها عن النشوى والاستمتاع .

• ونستطيع أن نحصر مدى استعمال اللون الأسود - فالخطوط السوداء أخذت بقع صغيرة اشارة للظل بشكل متناثر عند تقاطع ساق الثور الأمامية وعند الرقبة أسفل عارضة الساقية - وعند حوافر الثور المقبل ذا اللون البيج وقد أستعمل فى بعض المناطق بفرشاة سميكة فى رسم ريش الطيور ومنقار البطة التى ترفعه وترفع رقبتها معها وجناحيها أيضا قليلا معبرة عن الانتشاء بالسباحة فى الماء

الخارج من القناة والتي يبدو جليا في هذه الفتحة الخطوط السوداء المتجاورة كمحاولة لايجاد العمق .

• وعند تأكيد النبات بالخط الأسود فقد أكد بعضها به وترك بعضها فأعطاها ذلك رقة وعبر عما يعتمل بذات الفنان من انطلاقة تعبيرية مرحة بلمسات طائرة تعكس النشوى الى حد الرقص وان خطوط نبات اللبلاب بالخطوط الرقيقة والمنحنية واللولبية واضافة الرسم بالخط الأحمر أيضا لشعيرات أغصان اللبلاب المتسلقة بخطوط منسدلة وحلزونية دقيقة .

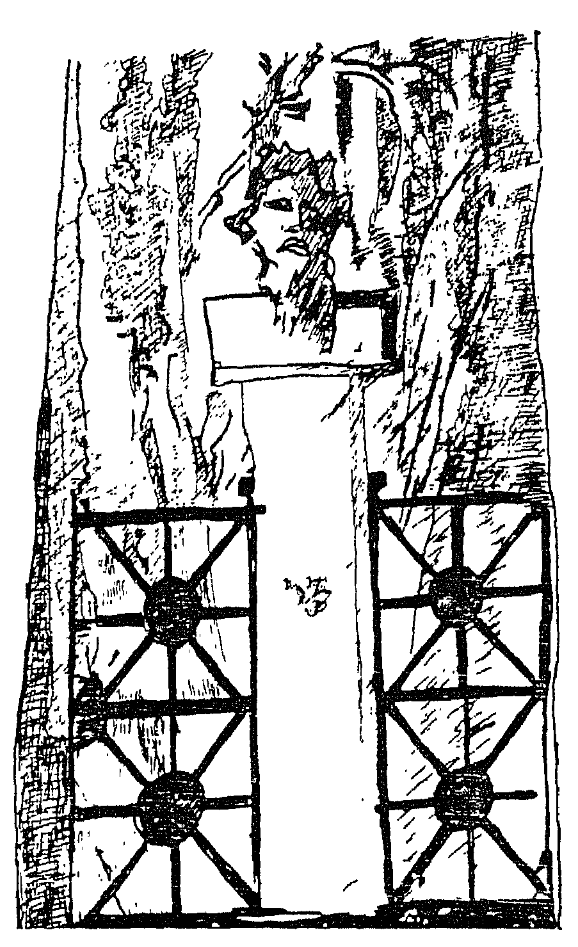
• ولون الأرضية لمساحة الساقية ترابية وكذلك لون الثور " المقبل في المشهد " لونه بني فاتح جدا " بيج " وبدى رسم النبات فوق الثيران وحول العوارض بمظللة للمشهد كله من أطلى كايقاع زخرفي يجمع بين الضربات الحية المنبسطة والملتوية حتى تقترب من اللولبية لدرجات من اللون الأخضر والأصفر يسرى فوقهما الخط الأسود والخط الأحمر في تناغم منفعل سريع .

• ونرى العارضة الخشبية الرأسية الملونة باللون الرصاصي يعطينا فكرة أنه كان الفنان حرا في خلط ألوانه ولم يكن مرتبط بلون محدد يملى عليه ويسهل عليه ذلك أنه كان من عامة الشعب يتمتع بحرية التجربة وحب الحياة البسيطة .

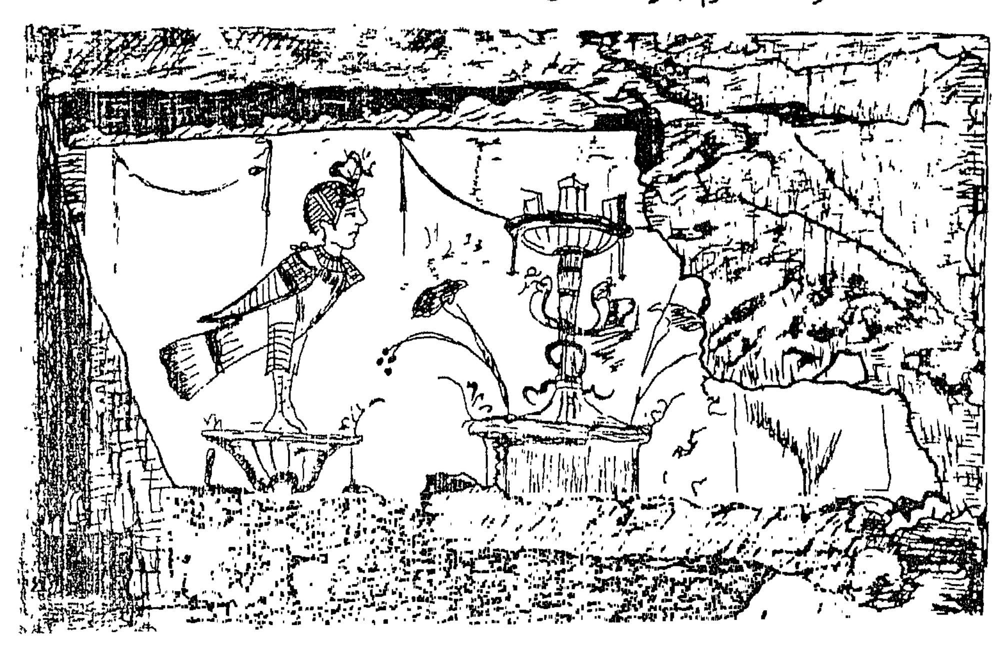
• وأن الغرض الأساسي لهذا المشهد لدى الفنان أو لدى صاحب المقبرة هو تأكيد حركة الحياة أكثر من أن يؤكد وظيفة الساقية .

• لأن تسجيل ذلك في مقبرة وبهذه الكيفية الواقعية مقصود استمرار هذه الحركة الحية والحيوية والمبهجة لذلك العمل أن تستمر للمتوفى في الحياة الأخرى بعد بعد البعث - تبعا للعقيدة المصرية القديمة .

• واثبات أنه كان انسانا ايجابيا في الحياة يفلح الأرض ويرويها بالمياه فينشر الحياة عليها بالزراعة ورعاية الحيوانات والطيور - ومجمل هذا كله أنه يثبت للالهة أنه عاش حياة كلها خير وعمل طيب له وللطير والحيوان وللآخرين جميعا .



هذه الرسوم عبارة عن اسكتشات تقريبيه للاثر



والشكل عامة أى المشهد روماني في سمته الفنية والتكنيك في رسم العناصر وأسلوب الانجاز العام المميز لذلك العصر الروماني .

الحائط الجانبي

أو الحائط المزاوى للحائط الذى يحمل مشهد الساقية.

• عليه منظر لرأس هرمس مقاطعة لخط شكل مستطيل مقصود منه قاعدة للرأس فوق عمود رسم باللون الاحمر ورُسم بفرشاة غليظة وبحركة معبرة قوية سريعة ـ نفس الأسلوب في رسم مشهد الساقية أكدت الألوان باللون الأسود أيضا في منظور للوجه متجه لأعلى يلتفت قليلا لليمين .

• ونرى مرة أخرى يد فنان متمكن ـ ويتضح تمكنه أكثر من تأكيد الخطوط السوداء التي تُعطي ملامح (كاراكتر .... Caracter) لشخصية آدمية غاية في الايحاء الانساني الأسطوري الذى يميل الى المأسوية قليلا .

• فنصف الخط الأسود في رسم رأس هرمس ـ بالخط المتحرك السريع والمحدد في تعبيرية انفعالية لملامح الوجه بما يضاهي روح ووجدان فنان معاصر يضرب فرشاته كعصا مايسترو بايقاع موسيقى سريع الزمن والبصمات . وتعلو الرأس على الجانبين ضربات فرشاة سميكة باللون الأخضر واللون الأزرق معبرا عن النباتات المتصاعدة حوله .

• فان التحديد باللون الأسود للنبات آخذا ايقاعا مشيرا لحركة اهتزاز الغصون كايقاع نغمة في الهواء وليس مقرونا هذا الخط بواقعية طبيعية رسم أشكال النبات .

• المساحة العريضة للون الأخضر خلف جانبي البوابة فيها ميل الى التجريد الذى يذكرنا بفن المدرسة المستقبلية الحديثة " القاء الألوان المعبرة بشكلها التلقائي الانطباع ".

• أما المربع المحدد بالخط الأسود الخالي داخله من أى رسوم أسفل المنظر

- حيث رسمت فوقه البوابة للحديقة التي بداخلها رأس هرمس فوق العامود
- ربما المقصود بذلك المربع العالم السفلي وكمدخل له .

• وبدت الخلفية البيضاء من خلف الصورمضيئة تعطى بهجة وصفاء رغم مضمونها الغيبي الجنائزى .

الواجهة الأمامية للحائط الجانبي

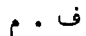
• هذه الواجهة للحائط عليها رسم لرجل يحمل على كتفه شيء " بهيئة حركة الراعي الطيب " تؤكد خطوط الرسم القوى والمستوعب للتشريح البليغ لجسم الرجل .

مشهد جنائزى

• نرى في لوحة منفصلة الروح بشكل طير تقف على زهرة لوتس وتحدق في مذبح يلتف على قاعدته ثعبانين المقصود بهما إيزيس وأوزوريس ويحيط بهما نباتات مائية وشكل الحية الملكية .

• نجد الفنان مصرى رومانى تجرى في دمه دماء مصرية رومانية متعلقة تعلقا وثيقا بالعقائد والوجد الدينى العميق ...

• فان المشهد الجنائزى هذا وصورة الراعي الطيب على الجدار الجانبي للساقية لونا بأسلوب في التلوين يشبه الطابع الشعبي المعتاد بطابع الزخرف الشعبي بالألوان - وبالخطوط فوق أبواب المقابر في العصر المسيحي والموجود منها كثيرا بالمتحف اليونانى والرومانى .







تمثال مجهول



تمثال مجهول :

من أضخم قطع الآثار الرومانية القديمة الغامضة التي تستحوذ كلية على مشاعر الزائر بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية ، ذلك التمثال الهائل لشخص مجهول ذو قدر . . . جالس في بهاء رسمي قديم وهو وثيقة ثمينة من حجر البروفير الأحمر ، وصلتنا من أيام بهاء المدينة الاسطورية " الاسكندرية " قبل غروب الحضارة الأخير وانهيار الافكار والنظم الراسخة . . وفراغ شوارعها وميادينها ومعابدها من نصب الفن والحضارة تحت معاول الهدم وهجوم طوفان من الرمال السافية والتمثال عثر عليه عام ١٨٧٠ بالقرب من مسجد العطارين المطل على شارع جمال عبد الناصر حيث الطريق القديم كانوب يجري أسفله تقريبا والطرق التي راكودة العجيبة والاحياء الملكية - وقد قام باهداء هذا التمثال - الكونت ذهيب - الاجنبي أحد أغنياء الاسكندرية ١٨٨٥ ، ولكن التمثال وكأنه ملتصق بأرض الاسكندرية أعيد اليها ثانية ١٩٠١ وكتلة التمثال المدهشة من مادة حجر البروفير الاحمر والمعروف علميا باسم Porfido Rosso Antico.. وقد لاقى هذا النوع من الحجر بالذات هوى في نفوس الرومان أثناء وجودهم بمصر فقاموا باستخراجه من جبل الدخان بالصحراء الشرقية في الفترة من القرون الاولى حتى الرابع الميلادية ومن المحتمل أن هذا الحجر هو الذى كان يقصده الكاتب الروماني الاشهر " بليني " عندما ذكر أنه أحمر اللون وفي الامكان أن تؤخذ من المحاجر كتل من أى مقاس مهما كانت كبيرة ، وتدفعنا تلك الحقيقة الى استعادة قول " بليني " على الفور عندما تقف أمام هذا التمثال ولم يعثر على قطع فنية عديدة من هذا الحجر في طول مصر وعرضها الا قليلا جدا مثل تمثال نصفي بالمتحف المصرى لاحد الأباطرة وغطاء تابوت منقوش عثر عليه باللبان بمتحف الاسكندرية فضلا عن أنها اكتشفت في القرن التاسع عشر بقايا لتمثال ضخم من هذا الحجر عند سفح عمود السوارى بالاسكندرية من الغريب أنه يعتقد أنه للامبراطور دقلديانوس ومن الغريب أن التمثال الذى يتحدث عنه قد فقد رأسه منذ عصور قديمة الى درجة سببت الحيرة لرجال الآثار

---

٥ التمثال مسجل بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية تحت رقم ٥٩٥٤ ومعروض بالصالة رقم ١٧ .

فانقسموا الى فريقين بصدد الرأى فى شخصية صاحبه ، ففريق رأى أنه يمثل السيد المسيح عليه السلام وفريق آخر ذهب الى النقيض ورأى فيه شخصية دقلديانوس وهو عدو المسيح .

أ . ع



تخطيط توضيحى لتمثال القديس " بيترو " بكنيسته بايطاليا .

التحليل الفني :

يمثل هذا التمثال الضخم - أسلوب النحت الروماني المسيحي ولذا فان الرأى الأثرى القائل بأنه تمثال السيد المسيح عليه السلام وهو يجلس على العرش يعتبر أقرب الآراء العلمية والتاريخية لهذا التمثال .

- ويوجد تمثال شبيه له في الأسلوب الفني والطابع الديني الوقور وهو تمثال للقديس بيترو بالحجم الطبيعي وهو مصنوع من البرونز بكنيستة بايطاليا - ووجه المقارنة بينهما يؤكد أن هذا التمثال صنع في نفس المرحلة الزمنية بمؤثراتها الفنية التي تميل الى الرمز بشكل عام وكان هذا القرن الخامس والسادس عندما عادت الكنيسة تستعين بالفن لتجسيم وتصوير الشخصيات الدينية وتوضيح القصص الديني والتعاليم المقدسة بعد أن لفظتها تماما قبل ذلك حتى لا تتشبه بالوثنية . وهكذا وللاسباب أهمها نشر الدين وتقريب المفاهيم الى الناس نشأ فن الكنيسة في العهد الروماني المسيحي واتخذ سمات خاصة بعدت عن الدنيويات والمثاليات الجمالية وتقربت الى التأمل والروحانيات من خلال إطار رمزى خاصة وأن الفنانين في ذلك الوقت ذهبت عنهم براعتهم في الجودة والقدرة الفنية الجيدة وبعدوا عن بواعث البحث عن الجمال ولكن كان بحثهم تجسيد قوة الروح ونور الايمان فبعدوا عن الواقعية وقربوا كثيرا الى الخيال والغيبيات والوقار .

- المقارنة بين تمثالنا الضخم بالمتحف وبين تمثال القديس بيترو بالحجم

الطبيعي . تتلخص في النقاط التالية :

(١) طابع الجلسة لا حد الحكماء أو الفلاسفة اليونان والرومان بشكلها البسيط والمتواضع.

(٢) التشابه في حركة الذراع اليمنى (مفقودة بتمثالنا بالمتحف) وهي تأخذ وضع حركة للامام بغرض الاشارة في الحديث .

(٣) حركة الساقين في كلا التمثالين واحدة للداخل والاخرى ممدودة للخارج وطرف القدم يخرج من حدود العرش .

(٤) مساحة الصدر يقطعها خط بشكل مائل أما بثنايا القماش أو أحد الأذرع مضمومة للصدر .

(٥) الزى في كلا التمثالين هو القميص الروماني المعروف " الهيماتيون) والعباءة.

(٦) ثنايا الملابس الكثيرة - هو أسلوب تتميز به هذه الفترة الفنية وتميل الى الخط المتكرر ذو الايقاع الزخرفي متنوع الاتجاه والنسب وتشكل عند التقاء بعض هذه الخطوط ضلعا مثلث وخاصة عند أسفل الرقبة على الصدر . (ويعتبر هذا الشكل لازمة فنية لكل الشخصيات الدينية في ذلك العصر) . وتستدير هذه الخطوط في مناطق أخرى في أجزاء الجسم وهذه الخطوط التي تمثل ثنايا القماش تبدو كالنحت البارز فوق تجسيم شكل التمثال .

(٧) الرقبة الخارجة من بين الاكتاف وفتحة القميص ، ذات أوتار مشدودة وشكل عمودى على الجسم تشير الى الزهد والتقشف عن ملذات الحياة ومن الناحية الفنية تشير الى بعد الفنان عن الواقعية في دراسة حركة جسم الانسان ومرونتها وانما يحقق ما يعرفه بشكل متجمد .

(٨) بعد الفنان عن الاهتمام بالنسب ولأن الهدف ليس ابراز الجمال والمظاهر ، المتكلفة كالرومان الوثنيين وانما تبدل ذلك بالقصد بالايعاز الروحي والغنى اللازم للمسيح المعلم.

• والتمثال بملامحه الفنية التي تميل الى الرمزية من خلال الوداعة والزهد والورع والبعد عن الدنيويات والمظاهر المتكلفة جعلت التمثال يتسم بالجمود في الحركة كما هو معروف عن الفن المسيحى الرومانى وأنه لم يوجد المبرر لعمل الاحجام الكبيرة الضخمة تقليدا للوثنيين الا اذا علت مكانة شخصية التمثال فوق كل مكانة من اجلال وتعظيم وتقديس وهذا هو المبرر لوجود التمثال بالحجم الضخم هذا وأن هذا التمثال بحجمه الكبير وهيئته البسيطة يجلس على مقعد ذى مسند قصير من الخلف ـ هذا الجسم محمولا على خمس قوائم فالمقعد مفرغ من أسفل ما عدا الخلف فيمثل دعامة واحدة بعرض التمثال ومن الامام أرجل المقعد وأقدام التمثال فهم أربعة قوائم فتصبح كتلة التمثال الغيرمسطحة دليل على جرأة الفنان وارادته في أن يحقق هدف مقدس في ذلك الوقت يضاهى ما كان يراه في العهد الوثني بل ويفوقه حجما .

• والعلامات الزخرفية على جانبى المقعد وعند الوسط من الجانبين في المقعدة هى بديلة عن الاحجار الكريمة الخاصة بالعرش . والخلفية المسطحة للعرش تدل على أن التمثال مستند لحائط خلفى بالهيكل بالكنيسة الرومانية .

• وبهذا يكون قد بينا أن التمثال لشخصية السيد المسيح عليه السلام وهو يجلس على العرش حيث كان مكانه هيكل كنيسة كبيرة وقت ذاك فى ظل الدولة الرومانية المسيحية وبذا نكون قد تركنا خلفنا الفترة الوثنية من العهد الرومانى منذ قليل وبدأنا فى طوره الرومانى المسيحى فى الاسكندرية.

ف . م



عصور الابداع الفنى المصرى القديم

١ - العصر الحجرى القديم : قبل عام ٥٠٠٠ ق ٠ م٠ وهو مرحلة الانهماك في البحث عن الطعام٠

٢ - العصر الحجرى الحديث : ق ٠ م٠ - ق ٠ م٠ عصر البداية الأولى لأقدم الثقافات الفنية الابداعية وأهم مواقعها :

أ - مرمدة بن سلامة وتقع على الحافة الغربية لدلتا النيل شمال غربى القاهرة الآن بحوالى ٥٠ ك ٠ م٠

ب - ديرتاسا بجنوب مصر ٠

وأول ما اكتشف عنه من آثار الفن بمصر عبارة عن جزء من تمثال من الصلصال عثر عليه بين بقايا مرمدة بنى سلامه وتعد تلك القطعة الأثرية الفذة دليل العثور على النواة الفنية الأولى بمصر القديمة للآن ٠

كذلك عثر على آنية فخارية بديرتاسا على هيئة البوق والناقوس ومحلاة بالرسوم بأساليب فطرية تجريدية مدهشة ٠

٣ - عصر ما قبل الأسرات : ٤٠٠٠ ق ٠ م٠ - ٣٢٠٠ ق ٠ م٠ وأهم مواقع الفن لهذا العصر هى :

أ - البدارى ٠

ب - نقادة بجنوب مصر٠

تتميز حضارة البدارى بالتقدم في صناعة أوانى الفخار وتحلية سطوح بعضه بخدوش تشبه التموجات ٠ بالاضافة الى القدرة على زخرفتها بالعناصر النباتية الشكل ٠ ٠ وصنع تماثيل من الصلصال والفخار لنساء أهمها تمثالا لأمرأة يتميز بدقة وحساسية خطوطه وبقدرة الفنان الفائقة على الملاحظة بل لقد عكس الفنان فى هذه الأحقاب السحيقة من النحت فى العاج (يتميز بصلاحيته للنحت ، وتماسك الجزئيات ، وملاءمته لاعمال الصقل) ولدينا تمثالا لأمرأة

ولفرس النهر من هذه المادة ، ويعد مجرد اختيار تلك المادة ذات الطبيعة الجافة للنحت دليلا لا يقبل الجدل على أستاذية الفنان المصرى القديم قبل بناء الاهرامات بقرون عديدة ، كما يعد هذا الاختيار لمادة العاج بمثابة الافتتاحية الفنية الرائعة للابداع المصرى .

نقادة الأولى : ازداد نطاق الحضارة الفنية غير أنه قد صحب ذلك تأخر في الجودة والابداع . وقد كثرت الآنية فى ذلك العصر غير أن تصوير الحيوان فى ذلك العصر ، يؤكد مهارة المصرى فى التقاط وتصوير السمات الجوهرية في خطوط غاية الاختزال ، ومن أجمل قطع العصر الغنية صورتان على صفحتين ، كل منهما تمثل أربعة أفراس نهر ، أحداهما خلف الأخرى .

نقادة الثانية : كانت تلك الحضارة أكثر ثراء من نقادة الأولى وأكثر اتصالا بالشعوب المجاورة . . . وقد صورت على السطوح الخارجية لأوانيها صورا مشتقة من الطبيعة للنبات والحيوان والسفن وتميزت الخطوط فى بعض الرسوم بالليونة والحساسية . ومن أهم قطع العصر الفنية ما يعرف بصور الكوم الأحمر التى كانت تحلى جدار احدى الغرف بمنطقة الكوم الأحمر بالصعيد الواقعة بين اسنا وادفو . . وتمثل تلك الصور سفن فى صفين وحولها طوائف من الانسان والحيوان ، ومناظر للصيد ، أو رجالا يقتتلون . . أو نساء يرفعن أيديهن . . ومنها ما يمثل ظباء أمسك الفخ بأرجلها والظباء مصورة من الجانب وكأنها راقدة على الأرض حوله ، ومن تلك الصور أيضا ما يمثل رجلا يصرع بدبوسه رجالا راكعين على خط يمثل خط الأرض وقد استخدمت هذه الوحدة فيما بعد بمثابة رمزا للملك الذى يصرع أعداءه .

ويلاحظ أن الفنان المصرى السحيق قد استخدم الألوان ، الأبيض والأخضر والاسمر المائل للحمرة مما أدى الى التخفيف من وطأة لون الفخار الرتيب ومحاولة منه لتقليد الطبيعة باللون بقدر الامكان .

كذلك برع فنانوا نقاده الثانية فى نحت ونقش أمشاط ومقابض

وسكاكين من العاج والحجر ومن أروع قطع العصر مقبض أحد السكاكين نقشت على صفحتيه مائتان وثمان عشرة صورة لحيوانات متنوعة في صفوف منظمة بلغت الدقة في النقش وأن صورة كل حيوان لا تشغل أكثر من مساحة نصف سنتيمتر مربع . كما صنعت مقابض بعض السكاكين بالذهب المحلى بصور مستوحاه من الطبيعة وأهم تلك السكاكين المعروفة سكين جبل المركي . كذلك نحت العديد من الصلايات ورؤوس المقامع التي أحالها الفنان الى وثائق للطبيعة والتاريخ المصري القديم .

العصر العتيق ـ الأسرتان الأولى والثانية

٣٢٠٠ ق٠م٠ - ٢٧٨٠

أ ـ الأسرة الأولى :

من أهم القطع الفنية :

(١) نقوش دبوس الملك (العقرب) .

(٢) نقوش دبوس الملك (نعرمر) .

(٣) صلاية (نعرمر) الشهيرة أول رمز كامل (الحكومة) .

(٤) لوح (جت) قمة الكمال الفني للعصر . وهو يمثل ابن الملك فوق واجهة القصر يطل عليه الصقر وقد رأى الفنان الملاءمة واحداث الانسجام للوحدات الفنية وكسر الرتابة في آن واحد وبتفوق فني خارق للعادة واللوح قطعة من أسرار الجمال الفني لمصر في طور مبكر . . وسابق لعصر النضوج .

ب ـ الأسرة الثانية :

يعد تمثالا الملك (خع ـ سخم) المنحوتان من الحجر الجيري والازوار من ابداعات العصر فهما من أروع القطع الفنية النحتية التي أجاد الفنان فيها تمثيل التفاصيل المادية والسمات الداخلية الباطنة للملك . . ويمكن القول بأن هاتين القطعتين تعدان بمثابة التمهيد لبدء فن عصر الدولة القديمة الفني .

الدولة القديمة (عصور الأهرام)

الأسرات (٣ - ٦) : ٢٧٨٠ - ٢٢٨٠ ق٠م

عصر الدولة القديمة هو عصر فني في مصر القديمة الأصيل الذى وصل خلال تلك الفترة الى ذرا رفيعة لم تدانيها أية ابداعات فنية في أية عصور مصرية سابقة أولا حقة قط ففي خلال هذا العصر تم تأصيل وتلخيص كل قواعد وقيم مصر الفنية لكل العصور ، ولكن من حيث الفن وموضوعه ومادته في آن واحد ويمكن تلخيص فن الدولة القديمة في الكلمات الاتية : الرسوخ - الجلال - الجمال - الغموض ، ولا ننسى مطلقا أن ذلك كله كان من أجل الوصول بأقصى جهد الى المعاني التالية : الدولة - الدين - البعث - والخلود .

وأهم ما تركه لنا العصر من تراث الفن

١ - تمثال زوسر من الحجر الجيرى .
٢ - لوحات " حسى رع " الخشبية .
٣ - الأبواب الوهمية ابتداء من مادة الخشب حتى الجرانيت.
٤ - تماثيل خفرع من الديوريت وأهمها تمثاله الشهير من الديوريت بالمتحف المصرى .
٥ - تمثال منكاورع المصنوع من المرمر الذى كشف عنه ريزنر في المعبد الجنائزى للهرم الثالث .
٦ - لوحة أوزيدوم الملونة .
٧ - تمثال رع حتب ونفرت من الحجر الجيرى الملون والعيون مطعمة بالبللور .
٨ - تمثال حميونو .
٩ - عنخ حاف .
١٠ - تمثال شيخ البلد من الخشب والعيون مطعمة بالبللور والنحاس والمرمر والحجر الجيرى .
١١ - تمثال رأس أو سركاف من الجرانيت .
١٢ - نقوش ورسوم مصاطب في- بتاح حتب - أخت حتب - ميروروكا بسقارة .

١٣- تماثيل الكاتب المصرى بمتاحف القاهرة واللوفر وهى من الحجر الجيرى الملون والعيون مطعمة بالبللور .

١٤- تمثال رع نوفر من الحجر الجيرى الملون بالمتحف المصرى .

١٥- تمثالان من النحاس للملك بيبى الاول وابنه (مرنرع) وهما مصنوعان بالسبلو والطرق على قوالب خشبية وبالرغم مما لحق بهما من تلف فهما من أروع القطع الفنية من عصر الدولة القديمة وأعظم تماثيل نحاسية عثر عليها للآن من تلك الحقبة البعيدة .

الدولة الوسطى

الأسرتان (١١ ، ١٢) ٢١٣٤ - ١٧٧٨ ق.م.

تأثر الفن فى عصر الدولة الوسطى بتجربة مصر السياسية الاجتماعية وآلام التشكك الفكرى التى عانتها مصر زمن الفوضى والقلق الذى أعقب نهاية عصر الاهرام والرسوخ . . ولقد أدت تلك العوامل جميعها الى نزول الفرعون قليلا من عليائه وقسم الالوهية الى غمار عالم البشر والمخاوف والآلام الدنيوية الانسانية ،ولذا سمة جديدة تغشى تماثيل ملوك العصر . . سمة الواقعية فى التعبيرات التى تنعكس على الملامح البشرية والهموم الدفينة التى يتفق بها المحيا والعواطف البشرية ، وأطوار العمر المتتالية الممثلة فى الحجر مهما تباين رقة وصلادة وقسوة وتكاد تماثيل الافراد وتماثيل مع تلك التى ترجع الى عصر الدولة القديمة . . ومن روائع العصر .

١ - تمثال من الحجر الجيرى للملك (امنمحات الثالث) عثر عليه فى هرمه بهواره ويمثل الملك فى طور الشباب رقة الملامح وخلو المحيا من سمات الهموم والقلق التى داهمت الملك بعد حين من الزمان . ويمكن القول بأنه لدينا مجموعة من التماثيل لهذا الفرعون الفذ متناثرة فى متاحف القاهرة ولندن ، برلين ، وروسيا تمثل أطوار حياته جميعا وبصورة تدعو للدهشة .

٢ - التمثال الرائع المنحوت من خشب الأرز لسنوسرت الاول وهو أحد

تمثالين عثر عليهما متحف البوليتان بالولايات المتحدة عام ١٩١٥ .

٣ - تمثال السيدة (سنوى) الذى تبدو فيه فرحة مشرقة المحيا وهو من روائع القطع الفنية التي تصور الأحاسيس البشرية والعواطف الانسانية

وتعد مقابر بني حسن التي ترجع الى عصر تلك الأسرة من الحلقات الهامة لفن التصوير المصرى بما حفلت به من مناظر ومشاهد متباينة للحياة المصرية الاجتماعية السياسية والطبيعية في ذلك العهد . . كذلك تشهد حلى العصر الخاصة بأميرات البيت المالك بالدقة المتناهية والقدرة الفنية المتسامية .

الدولة الحديثة

الأسرات (١٨ - ٢٠) ١٥٧٠ - ١٠٨٠ ق.م.

استرد الفنان المصرى قدرته الفنية ثانية بعد القضاء على الهكسوس وتشهد المنتجات الفنية لعهود حاتشبسوت ، وتحوتمس الثالث ، وامنحتب الثاني ببلوغ مصر مستوى رفيعا في زمن تلك الفترة ، فلقد سادت الخطوط اللينة القوية وشاعت الابتسامة الهادئة تماثيل ملوك العصر وأضحت الأعمال الفنية الرقيقة تفيض نبلا وعظمة وتتميز بجمال وجاذبية غامضة وشاعت البساطة والوضوح النادر للنقوش الجدارية الملونة وأصبحت مصدرا لتلك البهجة الخفية التي تناسب الانسان على مر العصور عندما يقف أمام تلك الأعمال الفنية النابعة عن روح مصر الفني الجديد زمن الدولة الحديثة وقد تخلل ذلك طفرة اخناتون الفنية العجيبة .

ومن روائع العصر الخالدة

١ - تمثال من المرمر (لحاتشبسوت) بنيويورك .

٢ - تمثال تحتمس الثالث من حجر الشست الاشهب ويعد من أروع أمثلة النحت بالدولة الحديثة .

٣ - تمثال لتحتمس الثالث من الرخام جاثيا يقدم قربانا .

٤ - تماثيل أمنحتب ابن حابو بالمتحف المصرى - نقوش مقبرة (رع موزا) و (خع أم حات) في البر الغربي بطيبة (أرضيات قصر اخناتون بتل العمارنة المرسومة والملونة .

التماثيل الضخمة لاخناتون التى عثر عليها مدفونة على عمق كبير في أنقاض مبنى آتون شرق المعبد الكبير لآمون بالكرنك - رؤوس نفرتيتي بالقاهرة وبرلين - النقوش البارزة في كتل الحجر الجيرى لمعبد سيتى بالعرابة المدفونة - نقوش مقبرة سيتى بوادى الملوك بطيبة الغربية - تمثال سيتى المركب من المرمر بمتحف القاهرة - تمثال رمسيس الثانى زاحفا على الأرض يقدم القربان بمتحف القاهرة - تماثيل واجهة معبد ابى سمبل من الحجر الرملى - تمثال رمسيس الثانى الجرانيتى الذى يزيد وزنه عن ١٠٠٠ طن (محطم الآن)

ومن أجمل تماثيل الأفراد من عصر الدولة الحديثة تمثال حور محب قبل توليه العرش بنيويورك - رمسيس نحتت من عصر الاسرة العشرين بمتحف القاهرة وقد صور يطل من فوق رأسه من الخلف المعبود تحوت رمز الحكمة والكتابة - ملهمة الافكار السديدة والوجه ينطق بالرزانة وهدوء تغشاه طلاوة ورقة .

وتشهد نقوش معابد سيتى الاول بالعرابة المدفونة وقاعة الأساطين بالكرنك والرمسيوم ومدينة حابو بقوة ملاحظة الفنان المصرى وقدرة فائقة على الرمز والتعبير وارساء المزيد من التقاليد الفنية .

٥٥

مدرسة الاسكندرية الفنية

من حوالى نهاية القرن الرابع ق. م. - القرن الأول ق. م.

تعد مدرسة الاسكندرية الفنية طفرة ابداعية اغريقية اللون والمذاق أثت اثر مدارس الفن المصرية الأصلية في وادى النيل ، غير أنها تأثرت بروح مصر الى حد كبير ... ، وهى أثر مباشر لتدفق الاغريق على أرض مصر في اثر الاسكندر ، وتأسيس مدينة الاسكندرية عام ٣٣١ ق. م.

وفى الحقيقة لم تكن تلك المرة الاولى لاتصال حضارة الاغريق الفنية بالحضارة المصرية الفنية الطاغية ، فيرجع اتصال عناصر الفن بين الحضارتين منذ نهايات الدولة الوسطى (على الأقل) ويصل الذروة في عصر ملوك الدولة الصاوية بتأسيسهم نقراطيس الاغريق (٨٥ ك. م الجنوب الشرقى للاسكندرية) وقبل تأسيس الاسكندرية بحوالى ثلاث قرون تقريبا .

ولقد كان استقرار فنانو الاغريق بمصر بصورة شبه دائمة للمرة الأولى في التاريخ وفى ظل حكومة من سلالتهم واتصال فنانو مصر بهم ، واطلاع فنانو اليونان على شوامخ وأسرار الفن المصرى الذى كان فى كماله من الناحية المادية فى ذلك العصر من أعظم تجارب الفن العالمية التى لم تتكرر على هذا النحو وبهذه الكيفية ... ومن المعروف لدينا مثلا أن أبناء براكستيل Praxiteles أعظم أساتذة الفن الاغريقى الكلاسيكى قد عملوا لحساب البطالمة الاوائل فى جزيرة كوس Cos ومن المحتمل أنهم قد عملوا بالاسكندرية ذاتها .

وقد تميز فن الاسكندرية من بين فروع الفن الهيلنستى باستمرار الأسلوب الأتيكى الكلاسيكى Atticstyle القديم ، فقد تأثرت مدرسة الاسكندرية بمدارس جبابرة الفن الاغريقى الثلاث (أساسا) ومدارسهم المبدعة وهم براكستيليز Praxiteles وتتميز مدرسته بالدقة فى عمل رؤوس التماثيل والمهارة فى اخراج التفاصيل الفنية برشاقة وفتنة وتمثل تماثيل التناجرا بالاسكندرية هذه الملامح بوضوح .

وسكوباس Scopas الذى تتميز مدرسته بتمثيل النظرة العميقة بالتماثيل ووضع الرقبة على نحو خاص وتمثيل الشعر الطويل متدليا فوق الجزء الأوسط من الجبهة.

وليسبوس Lysippos الذى تتميز مدرسته ببعث الحيوية فى الأعمال النحتية والذى تعد أعماله بداية لفن التصوير الاغريقى .

وبالرغم من تأثر فن الاسكندرية منذ البداية بفن المدرسة الكلاسيكية الا أن بعد فترة من الزمان (وتلك شخصية مصر الأصيلة وجوهرها الغلاب فى كل العصور) أضحى مدرسة فنية ذات خصائص وسمات مميزة ومنفصلة عن مدارس الفن الهيلنستى السائدة برجامة ، وأنطاكية ، ورودوس ويمكن تلخيص خصائص مدرسة الاسكندرية الفنية فى سطور قلائل على النحو التالى أولا من ناحية الأسلوب :

امتازت الأعمال الفنية باحداث التفاعل بين الظل والنور وهو ما يطلق عليه اصطلاحيا اللفظ الايطالى المميز Sfumato وهو عبارة عن اظهار تفاصيل الوجه بصورة ضبابية غير محددة وعدم الاهتمام باظهار تقاطيع الوجه بدقة أو عمل زوايا حادة منظورة له كذلك امتاز بالرقة والدقة فى التعبير وصقل المسطحات وهو أسلوب يعرف اصطلاحيا بالكلمة الايطالية Morbidezza ...

الموضوع الفنى :

كان موضوع الفن هو مجتمع الاسكندرية البطلمى الذى تكون من الطبقة العليا طبقة الحكام والعلاقات الاغريقية ومن حذا حذوهم من الاجناس الاخرى وطبقة عامة الشعب ، ونشاهد الفن ينقسم بدوره الى فن مثالى رسمى لتصوير الطبقة الحاكمة والالهة والنبلاء وفن شعبى يصور الحياة العامة القديمة بالمدينة الخالدة وطرقاتها ولذا فلقد وصلت الينا قطع أثرية فنية تصور لنا مهرجين وراقصات وممثلات ، وموسيقيين وأبطال رياضة ، وأقوام قطنت الاسكندرية كالزنوج ، ولقد أجاد الفنان السكندرى القديم تفصيل دقائق

الحياة القديمة بالنحت والتصوير على نحو مدهش تشهد تلك الاعمال الفنية التي أخرجتها الحفريات الأثرية التي أجريت بأرض الاسكندرية ابتداء من نهاية القرن الماضي ، كذلك تأثر فن الاسكندرية بروح الولع بالطبيعة التي أذكاها ثيوكريتوس مبدع شعر الطبيعة والرعاة وأقرانه من شعراء العصر .

ومن أهم القطع الفنية التي لدينا أنها من عصر مدرسة الاسكندرية

١ - تماثيل التراكوتا Terracotta المتنوعة لعامة الناس والالهة والكائنات الحيوانية والتي تميز جانب منها بتمثيل فن الكاريكاتير ، وكذا تماثيل التناجرا Tanagra الملونة.

٢ - جذع من الفضة لأفروديت Torsos .

٣ - كأس من الحديد المموه بالفضة والذهب للحجر ممثل عليه جني العنب وعصره ويقوم بالجني والعصر أطفال الحب.

٤ - رأس لسيدة يعتقد أنها كاهنة ايزيس .

٥ - تمثال رائع من المرمر للمعبودة أفروديت مع دلفين ترجع للقرن الثالث أو الثاني ق . م.

٦ - مجموعة الاواني الجنائزية الرائعة المعروفة باسم الهدراء Hydria

٧ - ساعد ضخم من الرخام واليد تقبض على كرة (عثر عليه ببنها) .

٨ - تمثال من الرخام لبطليموس الثالث.

٩ - شاهد جنائزى من الحجر الجيرى نقش عليه أسما السيدتين : ايزيدورا Isidora وأرتيميزيا Artemisia
وقد مثل على الشاهد من أعلى سيدتين احداهما جالسة والاخرى واقفة .

١٠- تمثال لبرنيكي الثانية زوجة بطليموس الثالث.

١١- فسيفساء تمثل صياد يحمل درعا ورمحا وتحيطه مجموعة من الحيوانات الاسطورية.

الفـــن فـى (العصر الرومـانى)

من القـرن الأول الميـلادى - نهايـة القرن الثـالث الميلادى

كانت مدرسـة الاسكندريـة أحـد الروافـد الهامـة للفـن الرومـانى وريـــث الفـن الاغريـقى ومن أهـم مظاهر تأثـر الفـن الرومـانى بالاسكندريـة ومدرستهـا الهامـة طـرز الرسـم المعروفـة لدى علمـاء الاثـار والفـن (بالطـرز البومبيــه) نسبـة لمدينـة بومبى الرومانيـة الرائعـة التى دمرهـا بركان فيزوف عـام ٧٩ ميلاديـة ويمكن القـول أن فـن الرسم الرومـانى وفنـون الرسم حتى العصور الحديثة قـد تأثـرت بمدرسـة الاسكندريـة الفنيـة . كـذلك زودت مدرسـة الاسكندرية الفـن الرومـانى بكثـير من العنـاصر التى يمكن تعقبها خلال جزئيات هذا الفـن .

أهـم تـراث الفـن الرومـانـى بمصـر :

١ - لوحـات وأقنعـة الفيــوم .

٢ - ثـلاثـة لوحـات جداريـة جصيـة عثر عليها بتونـة الجبـل تمثـل أسطـورة مأسـاة أوديـب وحصـان طـروادة ترجـع للقـرن الاول الميـلادى .

٣ - الرسوم الملونـة بجبانـة الانفوشـى بالاسكندريـة (طبقات العصر الرومانى) .

٤ - رسـوم جـدران مـقبرة الورديـان المكتشـفة بالاسكندريـة (الساقيـة) .

٥ - فسيفسـاء وجـدت بتـمـى الامـديـد تمثـل منظـرا مرحـا من الحيـاة اليوميـة فـى مصـر الرومانيـة معروضـة بالقـاعة (١٧) بمتحـف الاسكندريـة .

٦ - تمثـال الالـه سيرابيس على هيئـة العجل أبيـس من البازلت الأسـود عصـر هادريـان (١١٧ - ١٣٨ م) .

٧ - تمثـال دقلديـانوس من حجـر البرفـير الاحمر (عثر عليه أمام مسجد العطارين)

٨ - رأس مـرمـرى ضخـم للمعبـود جوبيـتر سرابيس عثر عليه بيكمـان فارس بالفيوم .

٩ - عمـود السـوارى (دقلديـانوس) .

١٠ - تمثـالا الرجـل والمرأة أمـام غرفـة الدفـن الرئيسيـة بكتاكومب كوم الشقافـة وكـذا المجموعـة التماثيـل الرخاميـة النصفيـة التى وجـدت بايقـاع بئر البهـو الامـامـى للمقـبرة .

١١ - المجموعـة النحتيـة الرخـاميـة للمعبـودات المصريـة الرومانيـة المكتشفـة

بمعبد الرأس السوداء .

١٢- رأس من البرونز للامبراطور هيدريان (١١٧ - ١٣٨ م) والعينان مطعمتان ، عثر عليه بدندره .

١٣- تابوت من الرخام مثلث على واجهته أسطورة اريادني Ariadne عثر عليه باللبان بالاسكندرية .

١٤- اناء بورتلاند Port Land vase وهو من الزجاج الأزرق - الداكن وعلى سطوحه نقوش بأسلوب الكاميو تصور شاهد زفاف بليوس Peleus ثيتيس Thetis ويرجح أن هذا الاناء قد صنعه أحد فناني الاسكندرية في روما في عصر أوغسطس (وقد ظهر ابتداء من القرن السابع عشر في قصر باربريني Barberini وهو من القطع المنسوبة لمدرسة الاسكندرية الفنية والمعروضة خارج مصر .

أ. ع

٥٥

المراجع الأساسية للكتاب

- فى رحاب المعبود توت ـ دكتور/ سامى جبره
  ترجمة عبد العاطى جلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
  ١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤ م.
- تاريخ الاسكندرية منذ أقدم العصور
  محافظة الاسكندرية ، ١٩٦٣ م.
- الفن المصرى القديم
  منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة
  " محمد أنور شكرى " ، الدار القومية (مصر) ١٩٦٥ م.
- مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء ٤
  الحضارة المصرية القديمة
  دكتور نجيب ميخائيل ابراهيم ـ مؤسسة المطبوعات الحديثة
  ١٩٥٩ م.
- فن الاسكندرية فى عصر البطالمة
  محاضرة للدكتور/ داوود عبده داوود.
- حضارات غارقة
  دكتور سليم أنطون مرقص.
  مكتبة الدراسات التاريخية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥ م.
- دليل آثار الاسكندرية
  دكتور هنرى رياض وآخرين ، الاسكندرية ، ١٩٦٥ م.

- Excursions Archéologiques en Gréce.
  Charles Diehl. Paris, 1917.

- Tanagra, Collection Des Maîtres.
  Les Editions Braun & Cie. Paris.

- The Sculpture of The Hellenistic Age.
  Margarete Bieber. New York, 1955.

- Ev. Bréccia, Alexandrea Ad. Egyptum Bergamo, 1922.

- Manuel d'Archéologie Grécques.
  Par Max. Collignon - Bibliothéque de l'Enseignement des Beaux-Arts. Paris - A. Quantin Editeur.

- Egyptian Art, J.R. Harris.
  Spring Art Books. Prague, 1968.

- A Dictionary of Egyptian Civilisation.
  Georges Posener (ed.) , London, 1962.

- Bull. Soc. Arch. d'Alex. n, 2, 1899

- Bull. Soc. Arch. d'Alex. n, 35,1942.

- Bull. Soc. Arch. d'Alex. N° 42, 1967.
  Henri Riad, Quatre Tombeaux de le Nécropole Ouest d'Alexandrie.

- Archeology vol. 17, 1964 - H. Riad : Tomb Paintings from the Necropolis of Alexandria.

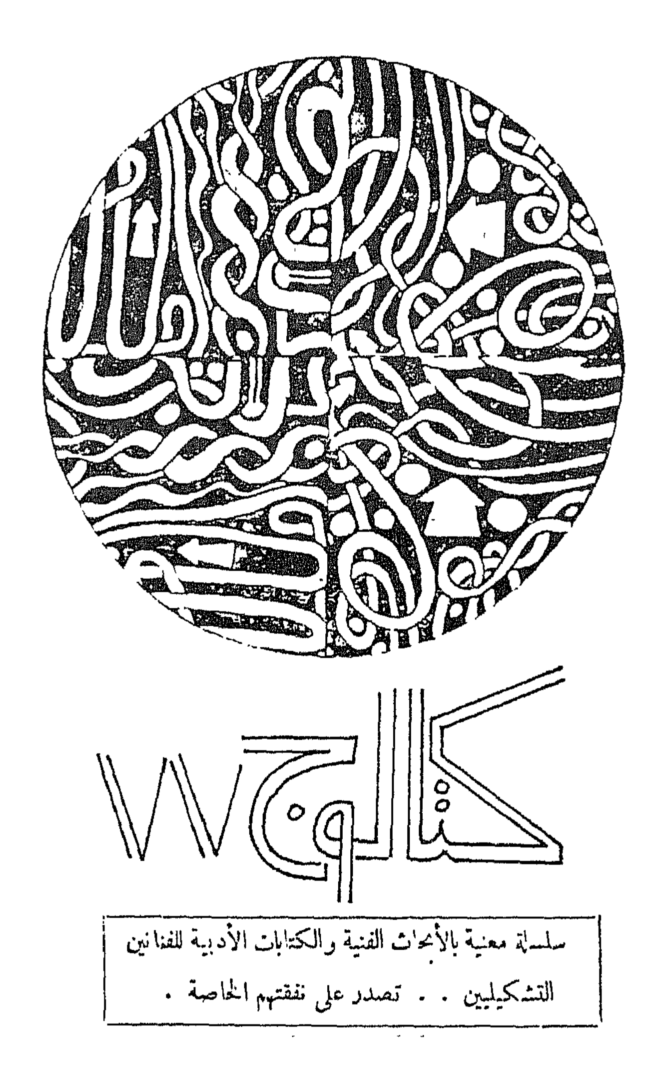
- Bustes et Statues- portraits d'Egypte Romaine,
  Paul Graindor. - Universite Egyptienne, le Caire.

- Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine -
  Libraire Larousse - Paris 1965

- Who's who in the ancient world
  Penguin Books.

الفهرست





سلسلة معنية بالأبحاث الفنية والكتابات الأدبية للفنانين
التشكيليين . . تصدر على نفقتهم الخاصة .

مطبوعات ـ كتالوج ٧٧ ـ الكتاب الخامس

الطبعة الأولى ـ يوليو ١٩٨٤ م

يصدرها : عصمت داوستاشى ـ ابتليه الاسكندرية ، ٦ شارع فيكتور باسيلى الازاريطة

رقم الايداع

٨٤ــ٤٨٠٠





يتضمن هذا الكتاب رؤية تتخطى حدود التفسيرات التقليدية
للآثار وتنحو إلى معالجة ذات طابع فلسفي ومصري خالص
يفتقدها أدب العلوم الأثرية المصرية طويلاً ... منذ
المحاولة الأولى لتشييد من مثقفي الأثريين بالعربية تعكس الشعور
العظيم لدى شباب المصري الحديث لتفسير أغوار حضارته من
منظور مصري خالص تمتزج فيه المادة العلمية البحتة بروح
المصري الحديث وتطلعاته التي يحاول لها أن يتكامل بها مع روح مصر
الحضارية مثل ما امتزجت وتكاملت عطاءات العبقرية
المصرية حضارة وديانة وفنا مع عطاءات الحضارة
الهيلينية والكلاسيكية عامة لكي تتفجر مسرحية عصر
جديد لعبت فيه الإسكندرية ومصر منذ القرن الرابع أو
الثالث قبل الميلاد دوراً حضارياً وثقافياً مميزاً. ذلك الدور
الذي يحاول الأستاذ أحمد عبد الفتاح والأستاذة
مشكور إلقاء المزيد من الضوء الأدبي عليه

أحمد قدري

١٩٨٤/٨/٨

الاستاذ الدكتور / احمد قدرى

رئيس هيئة الاثار المصرية